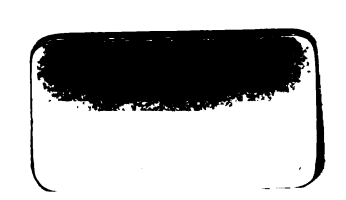
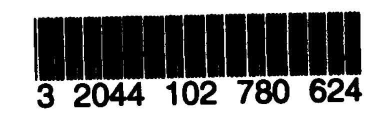






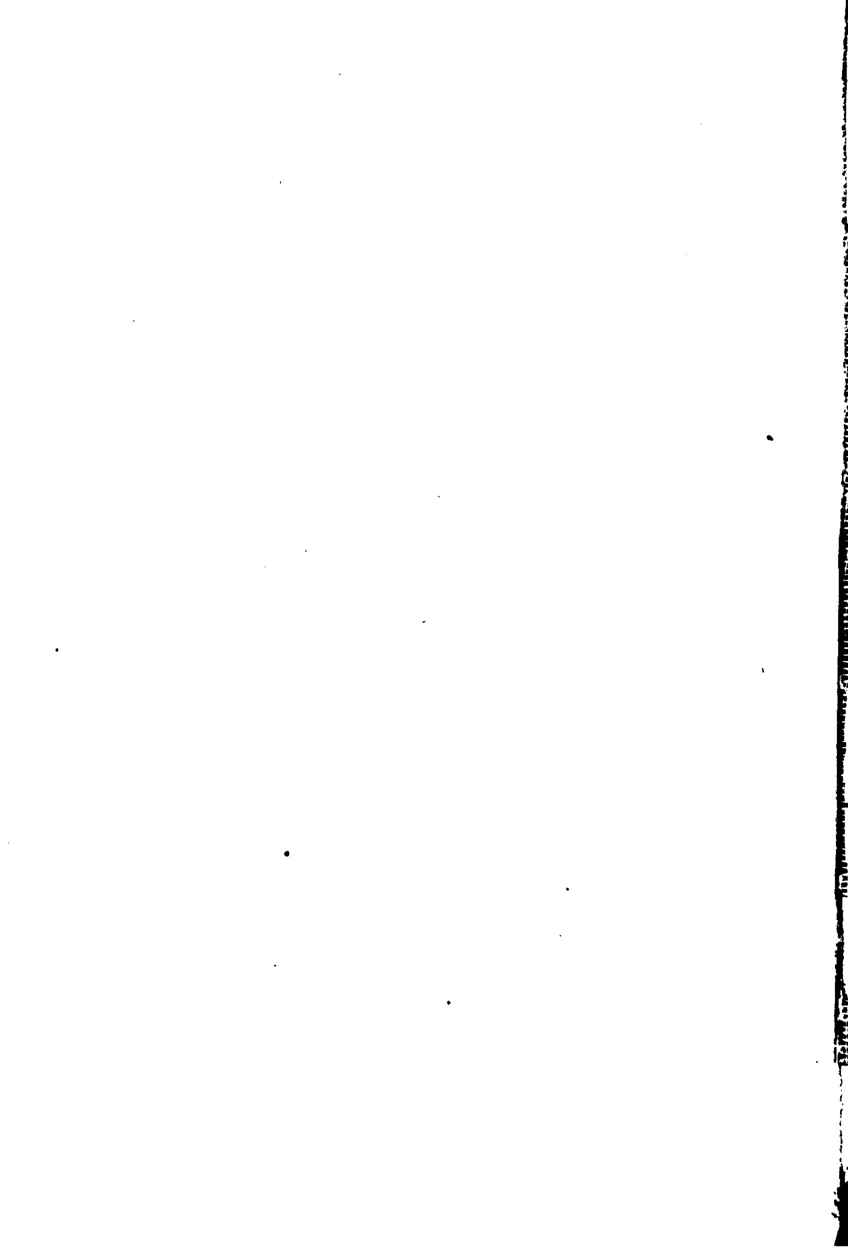
H. S. White

December 1901

From the Publishers.







Die Braut von Messina

oder

die feindlichen Brüder

Ein Trauerspiel mit Chören

von

Schiller

EDITED WITH INTRODUCTION AND NOTES

BY

ARTHUR H. PALMER
Professor in Yale University

AND

JAY GLOVER ELDRIDGE
Professor in the University of Idaho



NEW YORK
HENRY HOLT AND COMPANY
1901

PREFACE

THIS edition is in execution essentially the work of the junior editor, carried on during the last few years, in which he has been graduate student and instructor in Yale University. The senior editor suggested that the edition be made, has given advice during its making and has seen it through the press.

Acknowledgment of indebtedness is made to the many German editors, commentators and critics, whose writings have been fully and carefully used.

The *Braut von Messina* is well fitted to introduce variety into more advanced reading-courses, and into the study of Schiller's works or that of the German drama. Adaptation to such a general purpose has been kept in view in both Introduction and Notes, which, it is hoped, will be found neither too elementary nor too technical, neither too meager nor too copious.

A. H. P.

YALE UNIVERSITY, September, 1901.



CONTENTS

INTRODUCTION

In this drama Schiller attempted to pour modern spirit and feeling into the mould of the ancient Greek tragedy, emphasizing the fatality of moral guilt, compressing the action within the compass of but few characters, and employing a chorus. The theme is the tragic destruction of a family of the highest station. Through the love of two brothers for their own sister, unrecognized until it is too late, this destruction results, as by the control of fate, from guilt in the characters and acts of the members of this family.

It is important and interesting to study this drama, because it presents concretely two important theoretical questions, the first as to the place of fate in tragedy, the second as to the possibility of the successful revival of the ancient Greek forms of tragedy in general, and in particular of its chorus. Moreover, in nobleness of style and melody of diction great portions of the drama show at its highest level Schiller's mastery over the power and beauty of the German language.

THE WRITING OF "THE BRIDE OF MESSINA."

The actual composition of *The Bride of Messina* falls in the six months beginning with August, 1802, and ending with January, 1803, but for the genesis of the play we must go back to the time just after Schiller's

first period of dramatic production, to the year 1788. He had then recovered from much of the ungovernable passion and spirit of revolution which characterized the age, and which had been so manifest in his earlier group of plays, beginning with *The Robbers* and ending with *Don Carlos.* He had turned his attention to the study of history, and was then working on his *History of the Revolt of the Netherlands,* which won for him in 1789 the professorship of history in the University of Jena. He was studying, too, the ancients, reading Homer and translating Euripides, soon also taking up Æschylus. His longing for the serenity and poetic conceptions of Greek art is expressed in his poem, *The Gods of Greece* (1788).

This reading and study could not but have an effect on him, and we find that in a letter to his friend Körner, of August, 1788, he already mentions a subject which he intended to treat in the "Greek manner" after he had turned it over in his mind for a while longer. Whether or not this was, as many believe, the theme of *The Hostile Brothers* (only later called *The Bride of Messina*), at any rate we can trace to this time the general idea of such a drama. No other play of this sort came to completion.

The call to Jena diverted him for several years from poetical composition, but at the same time enabled him to ground himself thoroughly in the underlying principles of the drama. His lectures were not only on history, but also on esthetics, which led to a careful study of Aristotle's *Poetics,* and later of the philosophy and especially the *Esthetics* of Kant. At this time

Sophocles, and particularly the *Œdipus Rex,* interested him. On October 2, 1797, while he was in the midst of the *Wallenstein,* he wrote to Goethe: "I have during these days busied myself much in the endeavor to find material for a tragedy which would be of the nature of the *Œdipus Rex* and would give the poet the same advantages."

On March 21, 1799, Goethe wrote to Meyer: "Schiller is scarcely free from *Wallenstein,* and now he has been looking about him for a new tragic subject, and, weary of the historical obligato, has sought his plot in the field of free invention. The material is tragic enough, the arrangement good, and he intends to work out the plan carefully before beginning the execution." That this referred to *The Hostile Brothers* we learn from a specific mention in Goethe's diary of this day.

But two other plays, both historical, were to see the light before Schiller could carry out his cherished plan; namely, *Maria Stuart,* completed July 14, 1800, and *The Maid of Orleans,* April 16, 1801.

A letter to Körner of the date of May 13 of the latter year makes clear his feeling at this time upon the subject of dramatic writing in general, and shows us also the degree of advancement which the *Braut* had then reached. He says in part: "In this entire fortnight I have been unable to come to any definite decision with reference to my future work. At my age and at my present stage of consciousness the choice of a subject is far more difficult: one no longer has the light-heartedness with which he could so quickly decide in youth, and the love, without which no poetic activity

can exist, is harder to arouse. With my present clear understanding of myself and of my art I should not have chosen the *Wallenstein.* I have a great desire now to attempt a simple tragedy after the strictest Greek form, and among the materials which I have on hand are several which are suitable for this purpose. One of them you know, *Die Malteser*... Another subject [sc. *The Bride of Messina*], which is entirely of my own invention, may possibly come sooner to its turn; it is wholly worked out in my mind, and I could go at once to the execution. It consists, counting the chorus, of only twenty scenes and five characters.[1] Goethe wholly approves the plan; but it does not yet arouse in me the degree of affection which I need in order to devote myself to a poetical work. The principal reason may be that the interest lies not so much in the characters as in the plot, just as in the *Œdipus* of Sophocles, a fact which may perhaps be an advantage, but still begets a certain coldness."

During the summer he worked on the plot of *The Hostile Brothers,* after having spent some time on the *Warbeck* and the *Countess of Flanders.* His visits to the theater in Dresden and Leipzig in the latter part of the summer almost discouraged him with regard to the poetical drama. He found, too, that the public centered its interest in a hero rather than in a "beautiful pure form." Illness also distracted him; so that up to the beginning of the next year (1802) nothing

[1] This drama now has twenty-eight scenes, but still has five characters only, if we except the messengers, the chorus, and the silent elders.

but an adaptation of Gozzi's *Turandot* came to completion.

Early in 1802 "a mightier interest" [than *Warbeck*] engaged his attention — *Wilhelm Tell,* but even this was neglected on account of the illness of himself and family, and "a spirit of distraction," which took possession of him.

At last, about the middle of August, he settled upon *The Hostile Brothers,* or as he now "christened" it, *The Bride of Messina,*[1] and the more he worked on it the more he got into the spirit of it. On September 9 he wrote to Körner the reasons for his decision, a letter which is important for the proper understanding of the play: "After long wandering from one subject to another I have at last seized upon this [the *Braut*], and I have done so for three reasons: 1. I was furthest along with its plan, which is very simple; 2. I needed a certain spur of novelty in the form, and a form which would be a step nearer the ancient tragedy, as is here the case; for the piece really has the appearance of an Æschylean tragedy; 3. I had to choose something which is not *de longue haleine,* because, after this long pause, I need again to see something reach completion."

The work once started advanced rapidly, and by the middle of November he had written 1,500 lines, and could predict the completion of the drama by the beginning of February. Towards the end of January,

[1] Stolberg's translation of four plays of Æschylus, published in this year, cannot have failed to influence him in his final determination.

1803, he wrote Goethe that he had been "filling in the numerous gaps in the first four acts"[1] and could see five-sixths of his work behind him.

He had wished to have the play represented on the 8th of February on occasion of the birthday of Arch-chancellor Dalberg, his early and constant patron, but in this he was disappointed. As early as January 7th he wrote Körner: "This time you have believed me capable of too much in thinking that I would get through with my work at once. Things do not go so rapidly with me, because I am interrupted too often by my unstable health and sleeplessness, and often have to stop work for weeks at a time on account of my distracted head. The drama is of the length of an ordinary five-act piece, and when I consider that I have been working at the execution only since the middle of August, I am satisfied with my industry."

On February 1, 1803, we read in his diary: "Heute habe ich die *Braut* vollendet."

PRESENTATION AND PUBLICATION.

On the 4th of February he read it before the Duke of Meiningen and "a company of friends, relatives, and enemies," as he wrote Goethe, or, as he wrote Körner, "of princes, actors, ladies, and schoolmasters." Goethe desired to read the piece himself, and expressed his willingness to prepare it for a speedy presentation.

[1] By this he meant that part of the play up to and including IV, 6. He then intended to expand the remainder of the piece into a fifth act.

Rehearsals soon began, and on March 19, 1803, the first public performance took place in the Weimar Theatre. At its close, contrary to all precedent, a Dr. Schütz of Jena called for a cheer, and it was given with a will by the crowd of university students who had driven over from Jena and Leipzig. The Duke was greatly displeased by this breach of etiquette, and perhaps was thereby still further prejudiced against the play. He had already made severe and unjust criticisms, and had in a manner scarcely honorable passed the manuscript over to Herder, whose ideas of the drama were diametrically opposed to Schiller's.[1]

Of this first performance Schiller wrote Körner: "The impression was manifest and uncommonly strong. As regards the chorus and the prevailingly lyrical element the sentiment is of course divided, since a great part of the whole German public cannot yet lay aside its prosaic notions about the natural element in a poetical work. It is the ancient and eternal contest which we cannot hope to settle. As for myself, I can say that I received for the first time the impression of a true tragedy. The chorus held the whole together excellently, and a lofty, fearful seriousness pervaded the whole action. Goethe experienced the same feeling; he is of the opinion that the stage has been dedicated to something higher through this production."

A second performance of the *Braut* in Weimar took place a week later (March 26), and a third on May

[1] Herder called the tragedy "ein grasses Unding."

21. Immediately after this he set to work upon his essay, *Concerning the Use of the Chorus in Tragedy,* and by June 7 it was sent to the printer to serve as a preface to the play. The *Braut* was first performed in Hamburg the middle of May and was favorably received. On June 14 and again on the 16th it was produced on the Berlin stage. The production, Director Iffland wrote Schiller, had dignity, splendor, and precision. "Opponents? Some. Total effect? The highest, deepest, and most dignified. The choruses were spoken in a masterly manner, and fell like a storm upon the land. God bless and keep you and your ever-blooming youthful exuberance." Replying, Schiller expressed his surprise and his gratitude to Iffland for his excellent management, and offered to adapt Sophocles' *Œdipus* for the German stage. But Iffland wisely saw that such a drama would have but a limited public, and urged him rather to finish *Tell.*

Schiller's just-quoted letter to Körner on the first performance was prophetic of the stage-history of the *Braut von Messina.* The public judgment has always been divided, but nevertheless for every audience of high culture the careful performance of the drama is profoundly impressive.

In June, 1803, the *Braut* with its present title was published simultaneously by Cotta in Tübingen and Geistinger in Vienna, and this first edition of 6,000 copies and three later reprints were all disposed of before Schiller's death (May 9, 1805).

The important later editions are mentioned in a bibliographical note following.

The Braut von Messina has been translated, as a whole or in part, into English, French, Italian, Polish, Slovenian, Hungarian, Greek, Hebrew, and Spanish.

THE POET AND HIS MATERIAL.

The passionate enmity of two brothers, which destroys the holiest bonds of nature, is as old as the history of mankind, and has been, on account of the tragic idea involved, a favorite theme of dramatic representation in all ages. The Greeks took up the strife of the sons of Atreus, and the sad havoc wrought in the house of Œdipus through the contention for the throne by the brothers Eteocles and Polynices. Here Æschylus, Sophocles, and Euripides all found material for tragedy. Coming down to modern times, the French classicists have enlarged upon the same theme. So too in Germany in the Storm and Stress period we find two tragedies appearing the same year, both of which treat this subject:[1] Leisewitz's *Julius von Tarent* and Klinger's *Die Zwillinge,* plots of which follow.

[1] In 1776, in response to an advertisement by Sophie Charlotte Ackermann and Friedrich Ludwig Schroeder of Hamburg, dated February 28, 1775, that they would "pay the author twenty louis-d'or for any original piece, whether tragedy or comedy."

The coincidence in plot of two pieces in the same competition is to be explained by the fact that Klinger did not begin his tragedy until after he had learned the nature of Leisewitz's plot.

PLOT OF "JULIUS VON TARENT" (Leisewitz).[1]

Julius, hereditary Prince of Tarent (Taranto), has the warmest and purest affection for Blanca. Guido, his younger brother, from envy determines to wrest her from him. To avoid trouble their father, Prince Constantin, has Blanca become a nun, and attempts to turn the attention of Julius to his cousin Cäcilia, who, however, as the friend and confidante of Blanca, refuses him her love. After a month has thus passed by, Julius has an interview with Blanca in the convent, and plans to carry her off on the following morning.

The birthday of the aged Prince gives occasion for an attempted reconciliation; Guido craftily agrees to give up all claims to Blanca if Julius will do the same, but this his love will not permit him to do. At his refusal Guido becomes furious and makes dire threats, which confirm Julius in his determination to remove Blanca from the convent at once. Guido learns of these arrangements, and in a rage of jealousy hastening to the spot, stabs his brother to the heart. Only when too late does he feel remorse for the deed. The aged father is crushed with grief, but swears revenge upon the murderer.

Blanca, learning of the death of Julius, escapes from the convent and finds her way to her dead lover, where she passionately expresses her grief, till reason mercifully

[1] Johann Anton Leisewitz, b. 1752 in Hanover, d. 1806 in Brunswick. A member of the "Göttinger Dichterbund." We have from his pen practically only this one early tragedy, as he later dropped literary pursuits and turned to law, and at his death he had his manuscripts burned. He was a hypochondriac and a procrastinator, but in his later years won considerable esteem in public affairs in the duchy of Brunswick.

leaves her, and she is led away, doubtless soon to find an early grave. Guido presents himself, a despairing man, to his father, and receives at length the latter's pardon, but at the same time justice impels the Prince in ancient Roman fashion to be his son's executioner. The broken old man gives over his rule to the King of Naples and becomes a Carthusian monk.

Julius von Tarent was Schiller's favorite play in his youth, and its influence upon the *Braut von Messina* is undoubted, both as affecting the general choice of plot and in a few individual phrases, as remarked in the "Notes" as they occur.

Die Zwillinge by Klinger[1] is a cruder, far wilder working out of this same idea of fraternal hatred.

PLOT OF "DIE ZWILLINGE" (Klinger).

Throughout the entire piece the interest centers around one Guelfo, who has hated his twin brother Ferdinando from the cradle to manhood. Of Ferdinando it is enough to say that he is of gentle disposition, polished, and favored of his father, being made sole heir of the large family estates upon the Tiber, while Guelfo is cut off

Friedrich Maximilian Klinger (b. 1752 at Frankfort-on-the-Main, d. in Russia 1831) is most celebrated for his drama, *Sturm und Drang* ("Storm and Stress," 1776), which gave a name to that entire period of revolution in literature. A man of untiring energy he won for himself a high position in Russia under Alexander I. Klinger's *Die Zwillinge* received the prize in the above mentioned competition, though posterity has not unanimously concurred in the justice of the decision.

with an annuity of five hundred ducats. In love, too, Guelfo is crossed by his more fortunate brother, who has won the fair Countess Kamilla. Alone, or in company with his melancholy friend Grimaldi, Guelfo broods over his wrongs and conceives the idea that he himself is really the first-born son. An attempt to extort a confession of this from the Doctor Galbo fails, as also one later from his mother Amalia. Grimaldi fans his flame of hatred and jealousy, because him too Ferdinando has angered by refusing him his sister, now dead. He recalls to Guelfo many instances from childhood up where Ferdinando has been given the toy, the horse, the estate he coveted, and Guelfo has been refused. And with what right? Is Ferdinando really the first-born?

Shortly after the opening of the play Ferdinando brings home his fiancée, enraging Guelfo still more. He obtains an interview with Kamilla alone, in which from her soothing words he convinces himself that she loves him. Ferdinando coming in just as Guelfo has passionately kissed her, even then speaks in a kind, conciliatory manner — in vain. The stormy, murky night without is not wilder than Guelfo's mind. He declares himself rejected, disinherited, shamed, and cursed by his father. In this condition his mother comes to him during the storm and seeks to soothe his violence, but the only outcome is his firmer conviction that he is wrongfully deprived of the rights of primogeniture.

The fourth act opens the following morning with the preparations for the wedding. Anxious forebodings are expressed by Kamilla, Amalia, and even by the old father, Guelfo, who relates how Ferdinando's favorite tree has been shattered by the storm, and how the watchman heard the death-knell tolled from the neighboring monastery, and saw black-veiled figures carrying corpses past. Even

while Kamilla is longing for Ferdinando's speedy return from his early morning ride to the forest, a horse is heard galloping wildly into the yard — Ferdinando's, riderless and dripping blood! Another horse, and Guelfo alights. To the question, "Where is Ferdinando?" he replies with a bitter laugh, "How do I know? Am I your bridegroom's keeper, beautiful bride? Am I your son's keeper?" And yet the murderer is reflected back to him as he looks in the mirror, and again he recalls the fearful deed. Guelfo, the father, learning conclusively that his son Guelfo is the murderer, summons him before the corpse and conjures him to lay his hands on the murdered man and swear that he is innocent. Upon his declaration, with curses, of his guilt, the aged father acts as executioner and stabs him. So ends this wild, formless play.

Schiller himself in his first period of writing was evidently under the influence of these two plays, and in *Die Räuber* (1780) he makes use of this motive of the hatred of two brothers. Evidently the *Julius von Tarent* remained longest in his mind, and it is to this that he recurs in later life when looking for a suitable plot for his classic drama.

It is noticeable that the modern dramatists have introduced the new motive of love between the sexes, lacking in the ancient drama. In common with the Greek poets they have made the younger brother the more stormy and forceful of the two.

Notwithstanding the echo in plot of the foregoing plays of the Storm and Stress period, the most cursory comparison of the *Braut von Messina* with these shows

clearly that Schiller had long ago wholly recovered from that tendency. Indeed, in all but the external framework of the piece he is more under the influence of the *Œdipus Rex* of Sophocles. He himself in a letter to Goethe[1] speaks of the immeasurable advantages of such a piece as the *Œdipus Rex,* among these being the chain of tragic events which form the foundation, but which lie outside the tragedy itself. Furthermore, that which has already taken place, as being unalterable is in the nature of things far more fearful; and the fear that something *may have happened* affects the mind more strongly than the fear that something *may* happen. He therefore calls the *Œdipus* only a *tragic analysis,* for everything is already present and only needs developing. This development may take place in a very limited space of time and in a very limited plot, however complicated the events may be.[2]

This, therefore, is the model after which, so far as applicable, Schiller made his modern-antique tragedy.

The plot of the *Œdipus Rex* is briefly given to facilitate comparison with *The Bride of Messina.*

PLOT OF SOPHOCLES' "ŒDIPUS REX."

Œdipus, son of King Laios and Jocaste, was destined, according to an oracle, to slay his father and marry his mother, and was accordingly ordered to be exposed upon

[1] October 2, 1797, previously referred to.

[2] This idea is carried out beyond all limits in the "Schicksalstragödie" (*destiny-* or *fate-tragedy*). Cf. comment below upon Houwald's *Der Leuchtturm.*

Mount Cithæron, but was rescued by shepherds and brought up in Corinth, in ignorance of his parentage. When grown to manhood his suspicions are aroused by the chance remark of a drunken guest, and in trouble thereat he consults the oracle and is warned against his parents' house, for he will, it declares, after killing his father marry his own mother. In seeking to escape this terrible fate and no longer doubting that Polybos and Merope are his parents, he nevertheless unwittingly carries it out.

All these events have already occurred before the opening of the play, and we are shown *in* the play the gradual unfolding of the truth to his mind.

Famine and pestilence have assailed Thebes, which Œdipus rules as king, having solved the riddle of the Sphinx. The Delphic oracle, to which he applies in this distress, announces that the murderer of King Laios remains in the city unpunished and that relief can only come with his death or banishment. Œdipus makes every attempt to apprehend the murderer. The blind seer Tiresias tells him it is himself, but he will not believe it, for was he not the son of Corinthian parents, and had he not arrived in Thebes after the death of Laios? Jocaste, whom he had married on assuming the throne, scoffs at both oracles and prophecies, telling him that oracles had declared that her first husband Laios should die at the hands of his son, whereas in truth he had been slain by robbers at a meeting of three ways, and the son had died in infancy, being exposed on a mountain. The details of the former king's death disturb Œdipus, for had he not himself in journeying to Thebes slain an unknown old man at three cross-roads after some altercation about the right of way? He traces out the whole terrible truth and finds that indeed all the predictions of the oracle had

been fulfilled. Jocaste hangs herself and Œdipus bores out his eyes with a sharp ornament of his wife and mother. Creon, his brother-in-law and temporarily ruler, leads him within the house, while the chorus concludes the piece with observations upon the fate of Œdipus and a warning against hasty judgment.

As in the Sophoclean drama the ancestral curse upon the race, the oracular predictions of evil which would follow the birth of the child, the consequent exposure and miraculous preservation of the child, the accidental killing of the father, the solution of the riddle of the Sphinx, and the marriage of Œdipus with his mother all have occurred prior to the opening of the play; so Schiller presupposes the greater part of the events in *The Bride of Messina;* again the ancestral curse, the two dreams of the parents and their interpretation, the one by the Arabian astrologer and the other by the monk, the sending away to concealment of the daughter by the mother, her meeting with her brothers, and the death of the father, leaving only the development of the curse upon the present generation.

HISTORIC BACKGROUND.

Inasmuch as Schiller treated *Die Braut von Messina* as a "free invention," with characters neither historical nor mythological, he did not confine himself to the delineation of actual events in history. He assumes that Messina is an independent community, in which through his strong protecting arm in a time of attack

from without, a valiant Norman has won for himself absolute control of the city, and has handed this down to his son, the father of the hostile brothers. Of his rule Schiller makes Isabella say to the elders of Messina (ll. 16 ff.):

> Der mächtig waltend dieser Stadt gebot,
> Mit starkem Arme gegen eine Welt
> Euch schützend, die euch feindlich rings umlagert.

And of the ruling race the Chorus complains (ll. 204 ff.):

> ...... das fremde Geschlecht,
> Es hat an diesen Boden kein Recht.
> Auf dem Meerschiff ist es gekommen
> Von der Sonne rötlichem Untergang;
> Gastlich haben wir's aufgenommen
> (Unsre Väter, die Zeit ist lang),
> Und jetzt sehen wir uns als Knechte,
> Unterthan diesem fremden Geschlechte.

The historic facts are, briefly, these:

Messina, anciently called Messana and still earlier Zancle, was colonized by Greeks from Messenia in the Peloponnesus, and though after the first Punic war it came under the rule of Rome, it retained largely its Greek customs and religion. In the ninth century it passed into the hands of the Saracens. In 1058 the first Normans came to Sicily under their leader, William, with the Iron Arm, as auxiliaries to the Byzantine Emperor Michael V., and wrested Messina from the Saracens, but soon departed, leaving Messina again Saracenic.

In 1061 they came back under Roger d'Hauteville (Roger I.) and took permanent possession of Sicily.

Sicily and Naples were later made into a kingdom, which eventually (1194) went to the house of Hohenstaufen under Henry VI., who died there in 1197.

Therefore, if Schiller intended at all to follow history, we must put the assumed time of the action roughly somewhere in the third quarter of the eleventh century, say in 1060, as never in later times was Messina a free city.

THE CHARACTERS OF THE DRAMA.

(See also the Notes, *passim.*)

Beatrice, though hers is the title rôle of the piece, is no more the heroine than is Emilia Galotti in Lessing's tragedy. Except in the two fatal instances where against her lover's express commands she leaves her retreat, once to attend the funeral of her unknown prince-father, once in response to the call to prayer in the church near by the garden, she is wholly passive. Having spent all her young life in the cloister, she knows neither father, nor mother,[1] nor brothers, yet within a few hours of her release from its quiet solemnity, into what a turmoil is she at once cast! Everything in her nature is 'sweet and fair and pure,' reminding one, if a parallel in literature be sought, of Cordelia in *Lear*.

[1] In ll. 1027 f. she says of her unknown mother:

> Nur einmal sah ich sie, die mich geboren,
> Doch wie ein Traum ging mir das Bild verloren.

Cf. with this her description of this vague recollection (1845 ff.).

Isabella's character alternates between the princess regent and the mother, but the latter is the more prominent. As princess of Messina she addresses the assembled elders of the city and claims the throne for her sons. The mother in her prevents her from exposing the infant daughter as her husband commands, and keeps up a dangerous communication with her in her seclusion. It is the loving mother that fondly praises the hostile brothers to each other. It is a mother's despair that curses the murderer of her son, but it is the mother's love triumphing over all else that begs Don Cesar:

> Lebe, mein Sohn! Für deine Mutter lebe!
> Ich kann's nicht tragen, alles zu verlieren! (2769 f.)

We are given a picture of Isabella in Beatrice's description of her mother to Don Manuel which follows, and that this is true to life is proved by his immediate recognition of his mother from this delineation:

> O, sie ist gütig wie das Licht der Sonne!
> Ich seh' sie vor mir, die Erinnerung
> Belebt sich wieder, aus der Seele Tiefen
> Erhebt sich mir die göttliche Gestalt.
> Der braunen Locken dunkle Ringe seh' ich
> Des weißen Halses edle Form beschatten.
> Ich seh' der Stirne rein gewölbten Bogen,
> Des großen Auges dunkelhellen Glanz,
> Auch ihrer Stimme seelenvolle Töne
> Erwachen mir — (1845 ff.)

Don Manuel and *Don Cesar,* the hostile brothers, are apparently joint-heirs to their deceased father's throne, but this is not the cause of the enmity between them. It is rather an unreasoning, causeless hatred

which has existed from their childhood. The Chorus explains it as the result of an ancestral curse. The brothers themselves after their reconciliation lay the blame, at least for its perpetuation, solely upon their officious followers.

Don Manuel, the elder of the two, has his father's reserved, stern disposition, but like him also is ardent enough a lover to overcome all obstacles and carry off his bride. His mother speaks of him as her "better son" and the "child of blessing."

Don Cesar has his mother's rash impulsiveness, but is the franker, more open nature of the two. He it is who is the real hero, for Don Manuel passes from the scene in the middle of the drama. So in his attitude towards Beatrice his heedless rush to her side as soon as he receives intelligence of her is in sharp contrast with Don Manuel's careful preparations for his bride's adornment and reception.

Both are strong natures like their Norman ancestors — strong in hatred, no less strong in loving.

DRAMATIC STRUCTURE.

Adopting Freytag's division of the drama, we have the following five parts, which may or may not correspond to the regular five acts:[1]

1. The *Exposition,* in which the leading characters are introduced, and the assumptions of time, place, and previous events are explained. The exposition

[1] As elsewhere noted, Schiller originally planned to put the *Braut* in five-act form.

naturally consists of an Initial Chord (or Dramatic Overture), a detailed scene (or scenes) of Exposition proper, and a transition to the Initial Impulse (see below).

2. The *Ascending Action,* in which by successive steps the conflict of opposing interests increases.

3. The *Climax,* in which the conflict of interest reaches its highest pitch, and a decisive turn in the action is brought about through some occurrence.

4. The *Descending Action,* in which one of the rival interests gets the upper hand, and the action moves on toward the final adjustment. (In tragedy this is the decline of the hero's fortunes.)

5. The *Catastrophe,* the final adjustment of the conflict of interest, the natural and effective ending of the action. (In tragedy the death of the hero is usually involved.)

In addition to these and in a way connecting them there may be the following three points of striking dramatic effect:

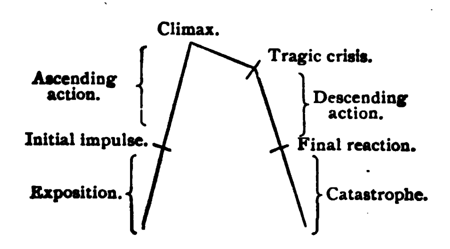
(*a*) The *Initial Impulse,* which sets in motion the active forces of the drama, beginning the Ascending Action.

(*b*) The *Tragic Crisis,* an unexpected, decisive incident, usually following soon after the Climax, brought about by the forces at work in the Ascending Action.

(*c*) The *Final Reaction,* in which the Descending Action is arrested for a moment by the suggestion of a different issue. (In tragedy the hero's fortune seems to turn for the better.)

Of these (*a*) alone is essential, but all are found in the *Braut von Messina.*

The relation of these various parts may be represented by the appended diagram:



EXPOSITION.

1–131 (Act I., Scenes 1 and 2). *Prologos.* The address of Isabella to the Elders strikes the Initial Chord in its opening lines and begins the Exposition proper. Despatching of messenger Diego to the convent.

132–293 (I., 3). *Parodos* of Chorus: feeling among the partisans of the brothers. Homage to Isabella as she comes into view.

294–530 (I., 4, 5). Urgent appeals to the Princes by Isabella for harmony. Reconciliation of the hostile brothers.

ASCENDING ACTION.

Initial Impulse.

531–592 (I., 6). Report of messenger to Don Cesar that his lost love is found (546).

First Stage.

593–861 (I., 8). Chorus: peaceful disposition of the Chorus and yet anxious forebodings.

Second Stage.

982–1174 (II., 1, 2). Anxiety of the waiting Beatrice. The appearance of Don Cesar discloses his secret, his love for his brother's fiancée.

1175–1260 (II., 3, 4). Chorus: laudation of Beatrice's beauty and praise of the favored lot of monarchs.

Third Stage.

1261–1707 (II., 5, 6). Isabella discloses to her sons her secret, that they have a sister. Diego reports the abduction of Beatrice; consequent excitement and steps taken for her recovery. Don Manuel's suspicions as to the identity of his loved one.

CLIMAX.

1708–1748 (III., 1). Chorus in strife.

1749–1930 (III., 2, 3, 4). Don Manuel's appearance to meet his bride, and recognition (anagnorisis) of his sister. ("Entsetzen!" 1891.)

(*Tragic Crisis.*)

1905. Don Cesar's sudden appearance and murder of his brother.

1931–2029 (III., 5). Chorus: dirge and prophecy of the vengeance of the Erinnyes.

DESCENDING ACTION.

First Stage.

2030–2268 (IV., 1, 2, 3). Isabella tells Diego of her sending to a hermit for prophecy concerning her lost daughter. — The report of the messenger. — Recognition by Beatrice of her relationship to Isabella and the Princes. (Second anagnorisis.)

2269–2310 (IV., 4*a*). Chorus: the dread sway of misfortune.

Second Stage.

2311–2412 (IV., 4*b*). Isabella's recognition of the corpse as being Don Manuel. (Third anagnorisis.) — Her renunciation of all faith in divinities.

2413–2429 (IV., 4*c*). Chorus: the approach of the Furies.

Third Stage.

2430–2562 (IV., 5, 6). Isabella's recognition in Don Cesar of the murderer. (Fourth anagnorisis.) She defies the gods to harm her further. Rejects her son. Don Cesar's recognition of his sister. (Fifth anagnorisis.) He sees proof that she still mourns Don Manuel as her lover, and hints at suicide.

2463–2591 (IV., 7). Chorus: praise of the lot of the lowly and peaceful.

CATASTROPHE.

Final Reaction.

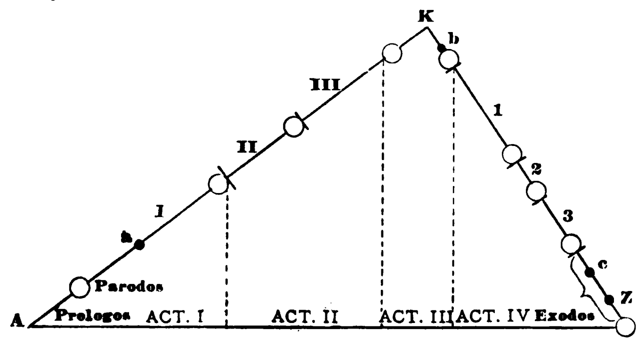
2592–2824 (IV., 8, 9, 10*a*). Don Cesar's decision. Entreaties (*a*) of Chorus, (*b*) of Isabella, (*c*) of Beatrice. The rejoicing of the Chorus at the latter's apparent success.

Catastrophe (in narrower sense).

2825–2837 (IV., 10*b*). At sight of his brother's catafalque Don Cesar commits suicide.

2838–2842 (IV., 10*c*). Chorus (*exodos*): general summing-up of the moral of the whole drama — the worthlessness of a guilty life.

The following diagram shows the construction of the plot in some detail:



A = Initial Chord.
a = Initial Impulse.
K = Climax.
b = Tragic Crisis.
c = Final Reaction.
Z = Catastrophe (in narrower sense).
I, II, III = Stages in Ascending Action.
1, 2, 3 = " " Descending "
O = Chorus.

VERSE FORM.

(See also Notes *passim.*)

(a) *In the dialogue.*

Although desirous of making the forn agree as closely as possible with the (Schiller perceived that he must give trimeter customary in the ancient dran logue parts, in favor of a verse form n to modern ears. Accordingly, in only we have the stately trimeter used, the e the fourth act, where it gives the des solemnity. Elsewhere the dialogue is iambic pentameter, varied at times by rhythm at the beginning of the verse on the accustomed form, as:

Leben um Leben tauschend, siege jede

and:

Um die Locken winde sich ein Diadei

Only occasionally (27 times) occur lin feet, as:

Doch nachgezogen, mit allmächt'gen Zaubers B

and more rarely with four. Of these lat together with evident design, rime and adding to the effect:

O himmlische Mächte, es ist mein Sohn!
Unglückliche Mutter, es ist dein Sohn!
Du hast es gesprochen, das Wort des Ja
Nicht meinen Lippen ist es entflohn.

One line of seven feet divided into t occurs:

KODU

alles B
ill am
ns eine
öder

das E
reien f
pißt sich

lliteratio

igenhaari
gewinne
n komme
thigen B
anken u

blühende

köstlichst
chen un
sgespen
leeren

of

ann

Mörde
he!
de M
dein
r, n
B

VERSE FORM.

(See also Notes *passim.*)

(a) *In the dialogue.*

Although desirous of making the form of the drama agree as closely as possible with the Greek tragedy, Schiller perceived that he must give up the iambic trimeter customary in the ancient drama for the dialogue parts, in favor of a verse form more acceptable to modern ears. Accordingly, in only one scene do we have the stately trimeter used, the eighth scene of the fourth act, where it gives the desired effect of solemnity. Elsewhere the dialogue is regularly in iambic pentameter, varied at times by a change of rhythm at the beginning of the verse only to return to the accustomed form, as:

Leben um Leben tauschend, siege jeder. (454)

and:

Um die Locken winde sich ein Diadem. (836)

Only occasionally (27 times) occur lines having six feet, as:

Doch nachgezogen, mit allmächt'gen Zaubers Banden. (1131)

and more rarely with four. Of these latter four occur together with evident design, rime and anapestic feet adding to the effect:

O himmlische Mächte, es ist mein Sohn! —
Unglückliche Mutter, es ist dein Sohn!
Du hast es gesprochen, das Wort des Jammers,
Nicht meinen Lippen ist es entflohn. (2315–18)

One line of seven feet divided into three speeches occurs:

Wo ist sie? Wo ist Beatrice?
Beatrice!
Bleib! (1573)

but the second "Beatrice," spoken by Don Manuel in an aside, is lacking in the manuscript, leaving the verse of regular length.

That Schiller has made more abundant use of rime than is usual with him is readily explained by the lyric nature of *Die Braut von Messina.* Especially frequent is it at the close of speeches, either in the final couplet alone or used more extensively.

(b) *In the choruses and Beatrice's soliloquy* (II., 1).

Schiller made no attempt to put the choruses into the complicated, exact strophe, antistrophe, and epode of the Greek tragedy, but used the simplest verse forms, especially irregular stanzas with dactylic-trochaic verses of four feet, less commonly two and three feet, with occasional anacrusis, either single or double. In II., 4, alone do we have five metrically similar stanzas of six lines each, and these vary in the use of anacrusis. The fact that Schiller did not intend his choruses to be sung accounts for his freedom in verse and strophic formation.

DICTION. STYLE.

Perhaps even nearer than in the external mechanism of the drama Schiller has approached the Greek tragedy in his "beauty of thought, elevation of sentiment, and incomparable richness of poetical expression."

Scherer calls the *Braut von Messina* the highest work of pure art that Schiller produced. In euphony and splendor of diction the *Braut* is surpassed by no dramatic production of any German poet. Schiller never lets himself down from this lofty height at any point. Whether or not the Chorus succeeds in elevating the tone of the whole drama, as Schiller expressed the wish in his Introduction, certainly the choric odes themselves are on a very high plane. In them, Scherer says: "Fancy roams free and travels upon the lofty mountain-peaks of human affairs as with the strides of the gods. All the sensuous power of rhythm and rime is combined with eternal thoughts and an intoxicating melodiousness of language."

Among the obvious mechanical devices in producing effects may be mentioned the following:

(a) *Antithesis,* as:

(1) In diesem einz'gen Triebe sind sie eins;
In allem andern trennt sie blut'ger Streit. (32 f.)
(2) With asyndeton,
Auf der steigenden, fallenden Welle des Glücks. (884)
(3) In Lebens Glut den Schatten beigesellt; (1030)

(b) *Grouping of similar ideas and sounds,* as:

(1) Verderblich diesem Land und ihnen selbst
Verderbenbringend war der Söhne Streit; (96 f.)
(2) Den traur'gen Dienst der Traurigen erzeigend. (121)
(3) Als eine Fürstin fürstlich will ich sie
Einführen in die Hofburg meiner Väter. (811 f.)
(4) Mir gefällt ein lebendiges Leben, (882)

(5) Auf den Wellen ist alles Welle, (938)

(6) Und so erwuchs ich still am stillen Orte, (1029)

(7) Fremd kam er mir aus einer fremden Welt, (1034)

(8) Immer öder
Wird die Öde! (1066 f.)

(9) Entsetzt vernehm' ich das Entsetzliche. (1590)

(10) Sie durfte frei im Freien sich ergehen. (1610)

(11) Doch nur mit Blute büßt sich ab der blut'ge Mord.(2640)

(c) *Alliteration,* as:

(1) Liege des Streits schlangenhaarichtes Scheusal. (140)

(2) Lustig das leichte Leben gewinnen? (202)

(3) Muß der Mensch für den kommenden Morgen, (867)

(4) Liegt er gelagert am ruhigen Bach, (873)

(5) Mir ein ewiges Schwanken und Schwingen und
Schweben (883)

(6) Bleibe die Blume dem blühenden Lenze, (903)

(7) Scheine das Schöne! (904)

(8) Aber eines doch ist sein köstlichstes Kleinod — (1243)

(9) Was hast du hier zu horchen und zu hüten? (1722)

(10) Schritten das Schreckensgespenst herschreiten (1934)

(11) Im freudlos öden, liebeleeren Leben. (2808)

(d) *Emphatic repetition of single words in the Greek manner.*

(1) Rache! Rache! Der Mörder falle, falle! (1911)

(2) Weh dir, Messina! Wehe! Wehe! Wehe! (1919)

(3) Hinab, hinab in der Erde Ritzen
Rinnet, rinnet, rinnet dein Blut. (1988 f.)

(4) Wehe, wehe dem Mörder, wehe, (2005)

(5) Weh! Wehe! Wehe! Wehe! (2327)

(6) (ditto) (2360)

(7) Fließet, fließet! (2414 and 2434)

(e) *Compounded epithets.* (Greek.)

(1)	schwarzumflorte Nachtgestalt	(8)
(2)	Säulengetragenes herrliches Dach.	(136)
(3)	himmelumwandelnde Sonne	(213)
(4)	dunkelnachtenden Schwingen	(286)
(5)	lichtscheu krummen Liebespfade,	(957)
(6)	Die Stadt, die völkerwimmelnde,	(991)
(7)	götterbegünstigtes, glückliches Haus,	(1186)
(8)	unregiersam stärkern Götterhand,	(1560)
(9)	der sonnenbeleuchteten Erde	(1997)
(10)	des unverständlich krummgewundnen Lebens.	(2106)
(11)	schöner Lebenshoffnung Zauberschein	(2778)

GREEK ELEMENTS IN THE "BRAUT VON MESSINA."

I. IN THE EXTERNAL STRUCTURE OF THE DRAMA.

(a) *Limited number of actors.*

In striking contrast with the numerous characters represented in a modern drama, as, for instance, *Hamlet* or *Wilhelm Tell,* is the reduction in the *Braut* to four rôles, except Messengers and the like. The Chorus, as in the ancient tragedy, is, of course, not counted in this number, though, as later noted, it takes considerable part in the action. The Greek drama allowed but three actors, though these might take more than one part.

(b) *The unities.*

As to the unity of action there can be no question. The placing of most of the events outside the frame of the drama, as in the *Œdipus Rex,* has already been spoken of.

As to the other two less essential unities it may be said that Schiller conforms closely but not slavishly to ancient usage. The time of the action involves part of a day and night.

Schiller permitted himself the liberty of changing the place of action to a moderate extent and of having the Chorus leave the stage, but, as he himself points out, this is done by both Æschylus (in the *Eumenides*) and Sophocles (in the *Ajax*).

(c) *No division into acts and scenes.*

Following the Greek custom there was originally no division into acts and scenes,[1] but instead of these we may divide the *Braut von Messina* into the following parts, though Schiller did not so label them:

The *prologos*, or that part which precedes the entrance-chant of the Chorus (the *parodos*); six *episodia* between the choric odes; and the *exodos*, or concluding part after the last ode. The choric odes themselves, besides the *parodos*, were known as *stasima*, and a lamentation by the Chorus and one of the actors was called a *commos*. Schiller deviated slightly from ancient usage by having the *parodos* spoken after the Chorus was in position, rather than while entering, and the *commoi* rendered by members of the Chorus alone. The last words giving the moral of the tragedy are spoken by the Chorus, in accordance with ancient custom.

[1] First done probably by the Roman poet Varro, and established in literature by Seneca's usage.

(d) *Annunciation of messengers upon their entrance upon the stage:*

(1) Den Späher, den du ausgesendet, Herr,
Erblick' ich wiederkehrend. (531)
(2) Doch sieh! Da kommt mein treuer Diener zurück. (1564)
(3) Trügt mich mein Auge nicht, Gebieterin,
So ist's derselbe, der dort eilend naht. (2114 f.)

II. In the Language.

(a) *Repetitions of lamentations and for emphasis.* [See Diction (d)].
(b) *Æschylean compounds.* [See Diction (e)].
(c) *Insertion of parenthetical sentences.*

(1) Gastlich haben wir's aufgenommen
(Unsre Väter, die Zeit ist lang),
Und jetzt sehen wir uns als Knechte, (208 ff.)
(2) Und frühe schon hat mich ein strenges Los
(Ich darf den dunkeln Schleier nicht erheben)
Gerissen von dem mütterlichen Schoß. (1024 ff.)

(d) *Stichomythia:*

(1) At the beginning of Act III., Scene 1, where for 32 lines the two parts of the Chorus are in strife.

(2) In the reconciliation scene (I., 5) ll. 490–501, in the less common form of complementary statements rather than contradictory.

(e) *A few Greek constructions.* [Mentioned in the Notes as they occur.]

III. More General.

Schlegel says the ancient tragedy had these four distinctive characteristics:

(1) Idea of destiny, (2) ideality of presentation, (3) mythological elements, (4) the chorus. All of these are present in the *Braut von Messina.*

(1) *Idea of destiny.*

See below "Schiller's Relation to the Schicksalstragiker."

(2) *Ideality of presentation.*

Schiller had not the external means employed on the Greek stage of removing the characters from real life — the mask, the cothurnus, etc. — nor the background of a popular belief in prehistoric demigods and heroes, but was obliged to attain this end through his ideal language alone. This was his main purpose in introducing the chorus. His introductory essay "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" is largely given over to a contention against that dramatic naturalism which is content with simply reproducing real life. This modern degeneracy of the stage he also satirizes in the poem *Shakespeare's Schatten* — "Oh! Nature, she is represented upon our stage stark-naked, so that one can count her every rib." Our own Joseph Jefferson expressed the same idea when questioned concerning his failure to present in bodily form his friend and companion, "Schneider": "What! realism to wag its tail at the wrong time!"

(3) *Mythological elements.*

In this drama Schiller's classic tendency finds ample expression. We find not only numerous allusions to

classic mythology, and the working out of an ancient curse, and two dream-oracles, including their ambiguous wording, but deeper than all the emphasizing of the ancients' view of life, especially their ideas of the gods and their relation to men.

Among the mythological allusions may be mentioned the following:

(1)	der Eid, der Erinnyen Sohn,	(143)
(2)	das Haupt der Medusen,	(147)
(3)	mich schreckt die Eumenide,	(152)
(4)	Dieses Palastes Schützende Götter Fürchtend verehrst!	(162 ff.)
(5)	wo die goldene Ceres lacht	(224)
(6)	der friedliche Pan,	(225)
(7)	Aurora berührt sie Mit den ewigen Strahlen	(291 f.)
(8)	des Hausgotts heiligen Altar,	(446)
(9)	neu verjüngten Phönix	(541)
(10)	der strengen Diana, der Freundin der Jagden,	(908)
(11)	Perseus' Turm [wrong, see Notes]	(1042)
(12)	an des Atlas himmeltragende Säulen,	(1045)
(13)	Die Penaten des Hauses,	(1192)
(14)	die immer blühende Hebe	(1196)
(15)	die goldne Viktoria,	(1197)
(16)	Der Themis Töchter,	(1992)
(17)	In sein stygisches Boot Raffet der Tod	(2296 f.)
(18)	der Furien Schritt!	(2421)
(19)	Einen Basilisken Hab' ich erzeugt,	(2500 f.)
(20)	des Himmels Zwillinge, [Castor and Pollux]	(2765)

4. *The Chorus.*

Schiller's own introduction to the drama gives his reasons for introducing the Chorus and shows the ideal he set before himself. We may put his justification into four heads:

(1) It frees the poet from the prevailing naturalism of the modern stage, since it forces him to transfer the plot from the conventional artificialities of modern activities to a time in which real life was more simple and immediate, and so more poetical.

(2) It purifies the action from the unavoidable moral reflections, allowing these to be put into the choral parts, where also they take on more sensuous garb.

(3) It ennobles the language, since for the sake of harmony the dialogue must not depart too far from the lyric uplift of the choric odes.

(4) It gives to the scenic representation greater calm, since it not only moderates the passion of the characters through its thoughtful interposition, but also exerts a beneficial influence upon the spectator by its soothing observations, and restores the calm which the tempest of feelings threatens to destroy.

So much for Schiller's ideal. Does the Chorus of the *Braut von Messina* offer the above advantages? As to the first point it is open to question whether the poet must choose his material in a time so remote from the present. As to the second, that it purifies the action from moral reflections, this may well be granted, but does the Chorus not bring in also other observa-

tions not wholly pertinent to the plot? At least such seems the tendency throughout the other imitations of the tragic Chorus in modern drama. That Schiller's third point is well taken is unquestionable, as the diction of the drama shows. As to the effect upon the characters and upon the spectators the opinions of critics have always been divided. Certainly as to the latter point Shakespeare found other means of relieving the painful tension of the audience. Some have regarded the choruses in the latter part of the *Braut* as intrusions upon the action, solely.

Schiller has been criticised for his division of the Chorus into two parties, each having a chief at its head (the two brothers), but an analogy is to be found in the *Seven against Thebes* of Æschylus. As regards number, Æschylus had twelve in the Chorus, Schiller has twelve in each semi-Chorus. In the *Seven* and also in the *Eumenides* the choral passages are sometimes divided among different members of the Chorus. But this division, and that not infrequent one into semi-Choruses, was for purely musical reasons.

Schiller has also been reproached for having the Chorus leave the stage at times, but he had precedent for this in the *Eumenides*, where the chorus leaves to pursue Orestes, and in the *Ajax*, where the chorus of fishermen goes away to aid Tecmessa in finding the unfortunate Ajax.

But the division into two parts for the most part mutually antagonistic is harder to justify; in other words, we have too much of the "blinde Menge" and too little of the "idealer Zuschauer." Yet it is always

to be borne in mind that Schiller was not a servile imitator of what he found in tradition, and that the changes which he made were consciously made. Humboldt says that the division of the Chorus into parties is to motivate its use in general, so as not to make its introduction merely an arbitrary caprice of the poet. Furthermore Schiller used the chorus not as an end in itself, namely, to imitate thus the Greek drama, but as a means, that means being to idealise the modern drama, as before shown.

The Chorus caused a serious practical difficulty, in that the recitation by several speaking at once, even when most carefully done, sounded monotonous and unnatural. Schiller accordingly in sending a manuscript to the Vienna theater divided up the choral parts among individuals, as given now in the printed text, sacrificing thereby much of the original significance of the Chorus to meet modern demands. He seems not to have thought the rendering with music, as in the Greek choric odes, practicable, and denies the name of Chorus, in its proper sense, to the operatic performances well known to him.

If while giving us beautiful Greek choruses he did not give us, in all its original significance, the Greek Chorus, Schiller certainly came nearer to it than any other modern has come; and if the *Braut von Messina* has failed to impose its own unique form upon the later drama, it is because not only the ancient chorus but the ancient tragedy itself is not powerful enough to turn back the wheels of time and force upon a modern stage and upon a modern period of civilization, except

for a restricted circle of scholars, a form once valuable indeed, but now forever cast off.

SCHICKSALSTRAGÖDIE.

Schiller's dramas without doubt form the literary starting-point of the Schicksalstragödie ("fate-tragedy" or "destiny-drama"), especially *Wallenstein* and *Die Braut von Messina.* All external events, all happenings are put among the presuppositions, and in the frame of the piece we have only the consequences of these presuppositions. The ancient idea of destiny and the utterances of oracles are indispensable or at least serviceable. But the feeling of the higher world-order, which the drama, according to Schiller, ought to produce, became lost in the weak and fearful shudder which the fate-dramatists aroused. They ascribed to destiny, which indeed needs no makeshifts, a thousand accidents; they made it depend on time and place; they attached its effects to an accidental object, a talisman, to which the curse is bound; a refined criminal apparatus (the poets of the Schicksalstragödie were for the most part jurists) was called into use; from the Romanticists they took over the most striking effects in sentimental poetry — and thus arose that lifeless, ghostly drama, which from 1815 to about 1825 dominated the German stage, and which found in Tieck of the Romantic school and Börne of the school of "Young Germany" its greatest opponents.[1]

[1] Taken freely from Professor Jakob Minor's introduction to the volume in Kürschner's Deutsche National-Literatur upon the Schicksalstragödie.

The Schicksalstragödie begins with Zacharias Werner[1] in one of his last dramas, and the series ends with Grillparzer's first piece.

The first of the "fate-dramas" is Werner's *Der vierundzwanzigste Februar,* a short one-act tragedy first printed in the "Urania" in 1815. It had been presented in Weimar in 1810, in fulfilment of a promise made earlier by Goethe to Werner. The report that Goethe suggested the subject has been proved false. Eye-witnesses described the production as "a sort of Judgment Day."

The next was Müllner's[2] *Der neunundzwanzigste Februar, Trauerspiel in einem Akt,* a professed imitation of the preceding, produced on Müllner's amateur stage at Weissenfels in 1812, and first printed in his "Spiele für die Bühne" in 1815. (For the gruesome ending a final scene of happy termination was substituted, and the play was reissued in 1818 as *Der Wahn.*) In this, as in the model February piece, the action all turns upon the fulfillment upon a particular

[1] Friedrich Ludwig Zacharias Werner, b. at Königsberg, 1768, d. at Vienna, 1823. Studied law at Königsberg. Throughout his earlier and middle life a wanderer through Poland, Germany, Italy, France, and Switzerland, in 1814 he became a Roman Catholic preacher.

[2] Amandus Gottfried Adolf Müllner, b. 1774 near Weissenfels, d. 1829. He was a cousin of the poet Bürger. After some unsuccessful literary attempts he took up his profession, the law, and wrote some legal works of value. In 1810 he founded an amateur theatre and for this wrote comedies. One of these proved successful, whereupon he turned to the higher form, tragedy.

day of a curse made years before, which brings about disasters of every sort.

In 1812 also he wrote his second still better known fate-drama, *Die Schuld, Ein Trauerspiel in vier Akten,* which, by its wide popularity, made Müllner the hero of the day. Of its class this is without doubt the masterpiece, but the class is dismal and abnormal. In this again the criminalist-author makes his legal lore appear in the plot.

In *Die Schuld* Müllner had outdone himself, and his next drama, *König Yngurd, Trauerspiel in fünf Akten* (Leipzig, 1817), fell far below its predecessor in popularity.

His last tragedy, published in 1820, *Die Albaneserin,* shows the sickly, sentimental influence of his friend and rival, Houwald.

Houwald's[1] first attempts in the drama show "neither poetic nor real dramatic talent," the first being a comedy (*Die Spielkameraden*), and the next, rather strangely, a parody upon the Schicksalsdrama, namely, *Seinem Schicksal kann Niemand entgehen. Ein dramatisches Sprichwort.* (1818.)

Die Freistatt (ca. 1818) is a feeble one-act tragedy, the scene of which is laid in the house of a grave-digger.

[1] Christoph Ernst, Freiherr von Houwald (1778–1845), a man of very uneventful life, attended the university at Halle, where he received his literary impulses. On his return to his estates in Lusatia he lived the life of a well-to-do country gentleman, holding minor political offices. His writings are the product of leisure hours.

Die Heimkehr, also of one act (written 1818, printed 1821), is a Schicksalstragödie of the most regular type. It contains the familiar motive of the returning husband.

His best known work, perhaps, is *Das Bild* (1818-19, printed 1821), written in the style of the classic iambic tragedy, with less of the fate-element appearing, at least in the external machinery of the play.

In his next, however, *Der Leuchtturm* (1819, printed 1821), he returns to all that is worst in the fate-tragedy. The drama is concluded before it begins; the catastrophe has happened before we are introduced to the characters concerned — the heroine appears only as a corpse, the hero has been for years a lunatic.

His next drama, also of two acts, *Fluch und Segen* (1820), is only a faint echoing of the "February plays," has for its hero a young boy, and like the preceding ends with what Minor characterizes as an "insipid, blasphemous moral."

His last two plays, *Die Feinde* (printed 1825) and *Die Seeräuber* (printed 1830), show in the choice of material the influence of Grillparzer, but retain all the faults and weakness of the other plays — the "enemies" are not hostile, and the "pirates" are cultured gentlemen. During the remaining fifteen years of Houwald's life no further plays appeared from his pen.

Grillparzer[1] belongs to this category only as having

[1] Franz Grillparzer, b. at Vienna in 1791, d. there in 1872. Studied jurisprudence, and was in the civil service 1813-56. He wrote well known dramas throughout a long life.

written his very first drama, *Die Ahnfrau* (1817), with the underlying theme of a malevolent destiny. He recovered immediately from the tendency, however, and in the following year we have *Sappho* in an entirely different style.

The treatment of the destiny-motive in the Schicksalstragödie as a whole, in contrast with that of the great poet of *King Lear,* may perhaps best be summed up in the confession by the author of the masterpiece of the Schicksalstragödie, shortly after the completion of *Die Schuld.* Müllner writes:

"The manner in which I have here treated destiny causes me the greatest sorrow; now that I have read Shakespeare's *Cæsar,* etc., it seems to me petty and almost childish."

SCHILLER'S RELATION TO THE "SCHICKSALS-TRAGIKER."

Now the question arises, "Was Schiller a fate-dramatist?" Such has been claimed from the time of the *Braut von Messina* till the present day. That the *Braut von Messina* gave a start to the Schicksalstragödie, is not to be denied; that the *Braut von Messina* is itself a Schicksalstragödie, in the sense in which the term is applied to the tragedies just noted, is furthest from the truth.

In attempting a reproduction, with modern plot, of the ancient Greek tragedy Schiller naturally took over one of its most obvious ideas, that of an overruling

destiny above the affairs of men—**Μοῖρα.** Here again we come upon a divergence of opinion. To some it has seemed that in the Greek tragedy itself the destiny represented was that of an awful, irresistible, onmoving force, which crushes the wholly innocent equally with the guilty, and which the gods themselves are powerless to influence or avert. But that Æschylus, for example, had such a philosophy is unthinkable; his fatalism is rather "one with the will of the gods and makes for righteousness," not that "absolute, hopeless fatalism of the Stoic school, which included the gods themselves in its universal sway."

The tradition that the classic drama was fatalistic, in this narrower sense, comes not from the tragedies of Æschylus, Sophocles, and Euripides, but from those of Seneca, where indeed fatalism is the leading characteristic of his philosophy. Laios and Œdipus are *not* the puppets in the hands of a blind **Ἀνάγκη** that Voltaire would have us believe, much less so are the characters in *The Bride of Messina.* A helpless victim of fate, without freedom of will, is not a tragic character at all. Aristotle in his celebrated discussion of tragedy, by his eloquent silence assumes this to be beyond all question, and goes on to say that neither a character wholly perfect, nor one irrevocably bad admits of tragic treatment: in the one case the misfortune shocks our feelings but does not "purify" them; in the other our sympathy is not aroused for the object of just retribution. He would admit only those characters between these two extremes which through a false step, be it crime or imprudence (not therefore

through the compulsion of destiny), fall from prosperity to misfortune.

It was no arbitrary decree of fate that put before Laios the alternative of remaining childless or of being slain by his own son. The murder of Chrysippos, son of Pelops, was a crime of his own free will. And Œdipus himself is not to be unconditionally absolved from guilt. His tragic fault lies in his unthinking, rash disposition. So in *The Bride of Messina,* to convict Don Cesar of guilt we do not need to establish a premeditated murder, but a criminal, ungovernable temper, which makes murder possible. The tragic guilt of Don Manuel, as well as of his mother and sister, consists for the most part in secretiveness. Had he told his mother of his stolen interviews with Beatrice, had the latter informed her lover of her meeting with Don Cesar, and, finally, had Isabella told her sons of the existence of their sister, all of which might reasonably have happened, the tragedy would have been averted. Cf. Don Cesar's words to Isabella (2474 ff.):

> Verflucht sei deine Heimlichkeit,
> Die all dies Gräßliche verschuldet! Falle
> Der Donner nieder, der dein Herz zerschmettert,
> Nicht länger halt' ich schonend ihn zurück! (2474 ff.)

and Beatrice's soliloquy:

> Nimmer, nimmer kann ich schauen
> In die Augen des Geliebten,
> Dieser stillen Schuld bewußt. (1100 ff.)

Isabella adds further to her tragic guilt by her avowal of disbelief in the oracles and her blasphemy

towards the gods. Compare with Jocaste's ὕβρις Isabella's words:

> So haltet ihr mir Wort, ihr Himmelsmächte?
> Das, das ist eure Wahrheit? Wehe dem,
> Der euch vertraut mit redlichem Gemüt! (2328 ff.)

and

> Lernt die Lügen kennen,
> Womit die Träume uns, die Seher täuschen!
> Glaube noch einer an der Götter Mund! (2334 ff.)

and

> Die Kunst der Seher ist ein eitles Nichts,
> Betrüger sind sie oder sind betrogen.
> Nichts Wahres läßt sich von der Zukunft wissen,
> Du schöpfest drunten an der Hölle Flüssen,
> Du schöpfest droben an dem Quell des Lichts, (2373 ff.)

whereupon the Chorus is constrained to utter these warning words:

> Weh! Wehe! Was sagst du? Halt' ein, halt' ein!
> Bezähme der Zunge verwegenes Toben!
> Die Orakel sehen und treffen ein,
> Der Ausgang wird die Wahrhaftigen loben. (2378 ff.)

But Isabella continues:

> Nicht zähmen will ich meine Zunge, laut,
> Wie mir das Herz gebietet, will ich reden.
> Warum besuchen wir die heil'gen Häuser
> Und heben zu dem Himmel fromme Hände?
> Gutmüt'ge Thoren, was gewinnen wir
> Mit unserm Glauben? (2382 ff.)

and, finally:

> Was kümmert's mich noch, ob die Götter sich
> Als Lügner zeigen oder sich als wahr
> Bestätigen? Mir haben sie das Ärgste
> Gethan. Trotz biet' ich ihnen, mich noch härter
> Zu treffen, als sie trafen.
> (2492 ff.)

It is to be borne in mind that when, for instance, Isabella under the stress of her misfortune cries out:

> Alles dies
> Erleid' ich schuldlos; (2508 f.)

we are not to understand that these words express the sentiment of the poet, but the distorted view of the sufferer. We have the same view when the characters make use of such expressions as „Schicksal," „Schreckenschicksal," „Götterverhängnis," „bösen Stern," „tückisch Wesen," „neidischen Dämon," „unregiersam stärkre Götterhand." But the modern, Christian poet lets himself appear in the closing lines of the piece:

> Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
> Der Übel größtes aber ist die Schuld.

It seems clear, therefore, that of the two views current among the Greeks with regard to destiny Schiller took that one which alone is admissible in dramatic writing, or, indeed, in modern civilized thought — a power foreseeing, foreknowing, but working itself out in man always under the sovereign freedom of his will.

THE GREEK CHORUS IN THE MODERN DRAMA.

The above heading is in so far a misnomer, as Schiller was evidently sincere in his opinion that since the decay of the ancient tragedy itself no Greek Chorus had ever appeared on any stage. That he knew the works of the French pseudo-classicists is evident from his own statement in the introduction to the *Braut von*

Messina, as is also the fact that he was well enough acquainted with Shakespeare to know that the remnants of choruses found in two of his plays were not representatives of the Greek Chorus. The same may be said of his predecessors in the seventeenth century German drama (cf. Andreas Gryphius and his "Reyen" of all sorts of characters and objects), for he expressly states that when one speaks of *choruses* in a tragedy the suspicion arises that he knows nothing of the classic model. An examination of the professed classic imitations containing choruses confirms one in the justice of Schiller's statement, certainly with regard to all the tragedies meant for stage presentation. This last proviso excludes such admirable scholarly examples of dramatic poems after the Greek style as Milton's *Samson Agonistes* and Matthew Arnold's *Merope* of a generation ago. Choruses there are, in Italian, French, Spanish, English, and German tragedies, beginning with the early Italian Renaissance, and on classic models, but those models are in nearly every case not the Greek tragedies, but those of Seneca. And Seneca, it has been said, is closer to the moderns than to the founders of the drama. In Æschylus the Chorus was supreme, as indeed from its parent-relation to tragedy is most natural; in Sophocles it is subordinate to the dialogue; in Euripides the connection of the Chorus with the action is slight many times; while in Seneca this connection disappears entirely, and the Chorus freely absents itself from the stage during the action. It came then to be used merely to fill in between the acts.

The three unities, which in the Greek drama were only natural consequences of the presence of the Chorus throughout the action, under Seneca became petrified into hard and fast rules, only occasionally broken by him — the unity of time in the *Thyestes* and that of place in the *Thebais*. And though perhaps not the sole cause, he is largely responsible for the artificialities which weighed down upon the French drama for over two centuries.

The Chorus in *tragedy* has alone been mentioned since there almost solely does the Chorus exist, though it is found in the so-called tragi-comedies and the pastorals and "piscatories," forerunners of the modern opera.

BIBLIOGRAPHY.

EDITIONS. — I. CRITICAL.

(a) **Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder,** ein Trauerspiel mit Chören von Schiller. Tübingen in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1803. [This edition received the benefit of corrections from Schiller's own hand.]

(b) **Theater** von Schiller. Bd. III. Tübingen, Cotta. 1806.

(c) **C. G. Körner.** Friedrich von Schillers sämmtliche Werke. Bd. X. Stuttgart u. Tübingen, Cotta. 1814.

(d) **H. Oesterley.** In K. Goedekes Historisch-kritischer Ausgabe von Schillers sämmtlichen Schriften. Bd. XIV. Stuttgart. 1872.

(e) **W. v. Maltzahn.** In Hempels Deutschen Klassikern: Schillers Werke. Bd. V. Berlin. 1879.

(f) **L. Bellermann.** Schillers Werke. Bd. V. Kritisch durchgesehene u. erläuterte Ausgabe. Leipzig. 1895-7.

II. For School Use.

German.

(a) **J. W. Schaefer.** Schulausgabe mit Anm. Stuttgart, Cotta. 1874. (1886.)
(b) **J. Trötscher.** Mit Einl. u. Anm. Wien. 1885.
(c) **J. Pölzl.** Für den Schulgebrauch. Wien. 1885. 2d Ed., 1888.
(d) **H. Heskamp.** Mit ausführlichen Erläuterungen für den Schulgebrauch u. das Privatstudium. Paderborn. 1887. 4th Ed., 1899.
(e) **R. Franz.** [Mit Einl. u. Anm.]. Bielefeld u. Leipzig. (1896.)
(f) **K. Tumlirz.** Für den Schulgebrauch. Leipzig. 1894.
(g) **Veit Valentin.** Schulausgabe. Dresden. 1896.

French.

Eug. Scherdlin. La Fiancée de Messine ou les Frères Ennemis, texte allemand avec une notice littéraire, des arguments et des notes en français. Paris, Hachette et Cie. 1879. 4ème édition, 1893.

Criticism.

(a) **J. Baptist Gerlinger.** Die griechischen Elemente in Schiller's B. v. M. Ein Beitrag zur deutschen Litteratur-Geschichte. Neuburg. (1852.) 4te Aufl., 1892. 107 S.
(b) **C. J. Rössler.** Über das Verhältniss der Schillerschen B. v. M. zur antiken Tragödie. Programm. Budissin, 1855. 26 S. 4°.
(c) **Isaac Flagg.** An Analysis of Schiller's Tragedy, Die B. v. M., after Aristotle's Poetic. Dissertation. Göttingen. 1871. 43 pp.
(d) **H. Düntzer.** Schillers B. v. M. erläutert. In Erläuterungen zu den deutschen Klassikern. Dritte Abtheilung. No. 23. Leipzig. 1872. 4te neu durchgesehene Aufl., 1897.

(e) **G. Gevers.** Über Schillers B. v. M. und den König Oedipus des Sophocles. Programm. Verden. 1873-4. 31 S. 4°.

(f) **M. Krafft.** Schillers B. v. M. oder die feindlichen Brüder. Für Schule und Haus erklärt. Cassel. 1881. VII + 156 S.

(g) **A. Buttmann.** Die Schicksals-Idee in Schillers B. v. M. und ihr innerer Zusammenhang mit der Geschichte der Menschheit. Berlin. 1882. 128 S.

(h) **Arnoldt.** Über Schillers Auffassung und Verwertung des antiken Chors in der B. v. M. Programm. Königsberg i. Pr. 1883. 12 S. 4°.

(i) **Aug. Hagemann.** Schillers B. v. M. [= Vorträge für die gebildete Welt. No. 1.] Riga u. Leipzig. 1883. VIII + 51 S.

(j) **W. Wittich.** Über Sophocles' 'König Oedipus' und Schillers B. v. M. Programm. Cassel. 1887. 24 S. 4°.

(k) **O. Nietzsche.** Inwieweit lässt sich Schillers B. v. M. für das Verständnis der antiken Tragödie nutzbar machen? Teil I. Programm. Görlitz. 1897. 36 S. 4°.

(l) **H. Gaudig.** Aus deutschen Lesebüchern. Epische, lyrische und dramatische Dichtungen erläutert. 5ter Band. Wegweiser durch die klassischen Schuldramen. Bearbeitet von O. Frick und H. Gaudig. 3te Abtheilung. Friedrich Schillers Dramen. III. Bearbeitet von H. Gaudig. Gera und Leipzig. 1894.

Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie.

Ein poetisches Werk muß sich selbst rechtfertigen, und wo die That nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen. Man könnte es also gar wohl dem Chor überlassen, sein eigener Sprecher zu sein, wenn er nur erst selbst auf die gehörige Art zur Darstellung gebracht wäre. Aber das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen; nur die Worte giebt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben. Solange also dem Chor diese sinnlich mächtige Begleitung fehlt, so lange wird er in der Ökonomie des Trauerspiels als ein Außending, als ein fremdartiger Körper und als ein Aufenthalt erscheinen, der nur den Gang der Handlung unterbricht, der die Täuschung stört, der den Zuschauer erkältet. Um dem Chor sein Recht anzuthun, muß man sich also von der wirklichen Bühne auf eine mögliche versetzen; aber das muß man überall, wo man zu etwas Höherm gelangen will. Was die Kunst noch nicht hat, das soll sie erwerben; der zufällige Mangel an Hülfsmitteln darf die schaffende Einbildungskraft des Dichters nicht beschränken. Das Würdigste setzt er sich zum Ziel, einem Ideale strebt er nach, die ausübende Kunst mag sich nach den Umständen bequemen.

Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler

zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. 5
Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fodern, wenn man es ihm erst gegeben hat. 10

Der Dichter, hört man einwenden, hat gut nach einem Ideal arbeiten, der Kunstrichter hat gut nach Ideen urteilen; die bedingte, beschränkte, ausübende Kunst ruht auf dem Bedürfnis. Der Unternehmer will bestehen, der Schauspieler will sich zeigen, der Zuschauer will unter- 15 halten und in Bewegung gesetzt sein. Das Vergnügen sucht er und ist unzufrieden, wenn man ihm da eine Anstrengung zumutet, wo er ein Spiel und eine Erholung erwartet.

Aber indem man das Theater ernsthafter behandelt, 20 will man das Vergnügen des Zuschauers nicht aufheben, sondern veredeln. Es soll ein Spiel bleiben, aber ein poetisches. Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es giebt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. Die rechte Kunst ist nur 25 diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte.

Jeder Mensch zwar erwartet von den Künsten der Einbildungskraft eine gewisse Befreiung von den Schran- 30 ken des Wirklichen; er will sich an dem Möglichen ergetzen

und seiner Phantasie Raum geben. Der am wenigsten erwartet, will doch sein Geschäft, sein gemeines Leben, sein Individuum vergessen, er will sich in außerordentlichen Lagen fühlen, sich an den seltsamen Kombinationen des Zufalls weiden; er will, wenn er von ernsthafterer Natur ist, die moralische Weltregierung, die er im wirklichen Leben vermißt, auf der Schaubühne finden. Aber er weiß selbst recht gut, daß er nur ein leeres Spiel treibt, daß er im eigentlichen Sinn sich nur an Träumen weidet, und wenn er von dem Schauplatz wieder in die wirkliche Welt zurückkehrt, so umgiebt ihn diese wieder mit ihrer ganzen drückenden Enge, er ist ihr Raub wie vorher; denn sie selbst ist geblieben, was sie war, und an ihm ist nichts verändert worden. Dadurch ist also nichts gewonnen als ein gefälliger Wahn des Augenblicks, der beim Erwachen verschwindet.

Und eben darum, weil es hier nur auf eine vorübergehende Täuschung abgesehen ist, so ist auch nur ein Schein der Wahrheit oder die beliebte Wahrscheinlichkeit nötig, die man so gern an die Stelle der Wahrheit setzt.

Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen: es ist ihr Ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu machen, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unsers Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.

Und eben darum, weil die wahre Kunst etwas Reelles

und Objektives will, so kann sie sich nicht bloß mit dem Schein der Wahrheit begnügen; auf der Wahrheit selbst, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur errichtet sie ihr ideales Gebäude.

Wie aber nun die Kunst zugleich ganz ideell und doch 5 im tiefsten Sinne reell sein, wie sie das Wirkliche ganz verlassen und doch aufs genaueste mit der Natur übereinstimmen soll und kann, das ist's, was wenige fassen, was die Ansicht poetischer und plastischer Werke so schielend macht, weil beide Foderungen einander im gemeinen Ur- 10 teil geradezu aufzuheben scheinen.

Auch begegnet es gewöhnlich, daß man das eine mit Aufopferung des andern zu erreichen sucht und eben deswegen beides verfehlt. Wem die Natur zwar einen treuen Sinn und eine Innigkeit des Gefühls verliehen, aber die 15 schaffende Einbildungskraft versagte, der wird ein treuer Maler des Wirklichen sein, er wird die zufälligen Erscheinungen, aber nie den Geist der Natur ergreifen. Nur den Stoff der Welt wird er uns wiederbringen; aber es wird eben darum nicht unser Werk, nicht das freie Pro- 20 dukt unsers bildenden Geistes sein und kann also auch die wohlthätige Wirkung der Kunst, welche in der Freiheit besteht, nicht haben. Ernst zwar, doch unerfreulich ist die Stimmung, mit der uns ein solcher Künstler und Dichter entläßt, und wir sehen uns durch die Kunst selbst, die uns 25 befreien sollte, in die gemeine enge Wirklichkeit peinlich zurückversetzt. Wem hingegen zwar eine rege Phantasie, aber ohne Gemüt und Charakter, zu teil geworden, der wird sich um keine Wahrheit bekümmern, sondern mit dem Weltstoff nur spielen, nur durch phantastische und 30 bizarre Kombinationen zu überraschen suchen, und wie

sein ganzes Thun nur Schaum und Schein ist, so wird er zwar für den Augenblick unterhalten, aber im Gemüt nichts erbauen und begründen. Sein Spiel ist, so wie der Ernst des andern, kein poetisches. Phantastische Gebilde willkürlich aneinanderreihen, heißt nicht ins Ideale gehen, und das Wirkliche nachahmend wiederbringen, heißt nicht die Natur darstellen. Beide Foderungen stehen so wenig im Widerspruch miteinander, daß sie vielmehr — eine und dieselbe sind, daß die Kunst nur dadurch wahr ist, daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird. Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr, es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung. Es ergiebt sich daraus von selbst, daß der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in *allen* seinen Teilen ideell sein muß, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll.

Was von Poesie und Kunst im ganzen wahr ist, gilt auch von allen Gattungen derselben, und es läßt sich ohne Mühe von dem jetzt Gesagten auf die Tragödie die Anwendung machen. Auch hier hatte man lange und hat noch jetzt mit dem gemeinen Begriff des *Natürlichen* zu kämpfen, welcher alle Poesie und Kunst geradezu auf-

hebt und vernichtet. Der bildenden Kunst giebt man zwar
notdürftig, doch mehr aus konventionellen als aus innern
Gründen, eine gewisse Idealität zu; aber von der Poesie,
und von der dramatischen insbesondere, verlangt man
Illusion, die, wenn sie auch wirklich zu leisten wäre, 5
immer nur ein armseliger Gauklerbetrug sein würde.
Alles Äußere bei einer dramatischen Vorstellung steht
diesem Begriff entgegen; alles ist nur ein Symbol des
Wirklichen. Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein
künstlicher, die Architektur ist nur eine symbolische, die 10
metrische Sprache selbst ist ideal; aber die Handlung soll
nun einmal real sein und der Teil das Ganze zerstören.
So haben die Franzosen, die den Geist der Alten zuerst
ganz mißverstanden, eine Einheit des Orts und der Zeit
nach dem gemeinsten empirischen Sinn auf der Schau- 15
bühne eingeführt, als ob hier ein anderer Ort wäre als
der bloß ideale Raum und eine andere Zeit als bloß die
stetige Folge der Handlung.

Durch Einführung einer metrischen Sprache ist man
indes der poetischen Tragödie schon um einen großen 20
Schritt näher gekommen. Es sind einige lyrische Versuche
auf der Schaubühne glücklich durchgegangen, und die
Poesie hat sich durch ihre eigene lebendige Kraft im einzel-
nen manchen Sieg über das herrschende Vorurteil errun-
gen. Aber mit den Einzelnen ist wenig gewonnen, wenn 25
nicht der Irrtum im Ganzen fällt, und es ist nicht genug,
daß man das nur als eine poetische Freiheit duldet, was
doch das Wesen aller Poesie ist. Die Einführung des
Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt; und wenn
derselbe auch nur dazu diente, dem Naturalism in der 30
Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er

uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.

Die Tragödie der Griechen ist, wie man weiß, aus dem Chor entsprungen. Aber so wie sie sich historisch und der Zeitfolge nach daraus loswand, so kann man auch sagen, daß sie poetisch und dem Geiste nach aus demselben entstanden, und daß ohne diesen beharrlichen Zeugen und Träger der Handlung eine ganz andere Dichtung aus ihr geworden wäre. Die Abschaffung des Chors und die Zusammenziehung dieses sinnlichen mächtigen Organs in die charakterlos langweilig wiederkehrende Figur eines ärmlichen Vertrauten war also keine so große Verbesserung der Tragödie, als die Franzosen und ihre Nachbeter sich eingebildet haben.

Die alte Tragödie, welche sich ursprünglich nur mit Göttern, Helden und Königen abgab, brauchte den Chor als eine notwendige Begleitung; sie fand ihn in der Natur und brauchte ihn, weil sie ihn fand. Die Handlungen und Schicksale der Helden und Könige sind schon an sich selbst öffentlich und waren es in der einfachen Urzeit noch mehr. Der Chor war folglich in der alten Tragödie mehr ein natürliches Organ, er folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens. In der neuen Tragödie wird er zu einem Kunstorgan; er hilft die Poesie *hervorbringen*. Der neuere Dichter findet den Chor nicht mehr in der *Natur*, er muß ihn poetisch erschaffen und einführen, das ist, er muß mit der Fabel, die er behandelt, eine solche Veränderung vornehmen, wodurch sie in jene kindliche Zeit und in jene einfache Form des Lebens zurückversetzt wird.

Der Chor leistet daher dem neuen Tragiker noch weit wesentlichere Dienste als dem alten Dichter, eben deswegen, weil er die moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandelt, weil er ihm alles das unbrauchbar macht, was der Poesie widerstrebt, und ihn auf die einfachsten, ur- 5 sprünglichsten und naivsten Motive hinauftreibt. Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Thoren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, 10 wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt. Der Dichter muß die Paläste wieder aufthun, er muß die Gerichte unter freien Himmel herausführen, er muß die Götter wieder 15 aufstellen, er muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen und alles künstliche Machwerk an dem Menschen und um denselben, das die Erscheinung seiner innern Natur und seines ursprünglichen Charakters hin- 20 dert, wie der Bildhauer die modernen Gewänder, abwerfen und von allen äußern Umgebungen desselben nichts aufnehmen, als was die höchste der Formen, die menschliche, sichtbar macht.

Aber ebenso, wie der bildende Künstler die faltige Fülle 25 der Gewänder um seine Figuren breitet, um die Räume seines Bildes reich und anmutig auszufüllen, um die getrennten Partien desselben in ruhigen Massen stetig zu verbinden, um der Farbe, die das Auge reizt und erquickt, einen Spielraum zu geben, um die menschlichen Formen 30 zugleich geistreich zu verhüllen und sichtbar zu machen,

ebenso durchflicht und umgiebt der tragische Dichter seine strenge abgemessene Handlung und die festen Umrisse seiner handelnden Figuren mit einem lyrischen Prachtgewebe, in welchem sich, als wie in einem weit gefalteten Purpurgewand, die handelnden Personen frei und edel mit einer 5 gehaltenen Würde und hoher Ruhe bewegen.

In einer höhern Organisation darf der Stoff oder das Elementarische nicht mehr sichtbar sein; die chemische Farbe verschwindet in der feinen Karnation des Lebendigen. Aber auch der Stoff hat seine Herrlichkeit und kann als 10 solcher in einem Kunstkörper aufgenommen werden. Dann aber muß er sich durch Leben und Fülle und durch Harmonie seinen Platz verdienen und die Formen, die er umgiebt, geltend machen, anstatt sie durch seine Schwere zu erdrücken. 15

In Werken der bildenden Kunst ist dieses jedem leicht verständlich; aber auch in der Poesie und in der tragischen, von der hier die Rede ist, findet dasselbe statt. Alles, was der Verstand sich im allgemeinen ausspricht, ist ebenso wie das, was bloß die Sinne reizt, nur Stoff und rohes 20 Element in einem Dichterwerk und wird da, wo es vorherrscht, unausbleiblich das Poetische zerstören; denn dieses liegt gerade in dem Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen. Nun ist aber der Mensch so gebildet, daß er immer von dem Besondern ins Allgemeine gehen will, 25 und die Reflexion muß also auch in der Tragödie ihren Platz erhalten. Soll sie aber diesen Platz verdienen, so muß sie das, was ihr an sinnlichem Leben fehlt, durch den Vortrag wieder gewinnen: denn wenn die zwei Elemente der Poesie, das Ideale und Sinnliche, nicht innig verbun- 30 den zusammen wirken, so müssen sie nebeneinander

wirken, oder die Poesie ist aufgehoben. Wenn die Wage nicht vollkommen innesteht, da kann das Gleichgewicht nur durch eine Schwankung der beiden Schalen hergestellt werden.

Und dieses leistet nun der Chor in der Tragödie. Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff; aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert. Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er thut dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht, und er thut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet.

Der Chor reinigt also das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet; ebenso wie der bildende Künstler die gemeine Notdurft der Bekleidung durch eine reiche Draperie in einen Reiz und in eine Schönheit verwandelt.

Aber ebenso wie sich der Maler gezwungen sieht, den Farbenton des Lebendigen zu verstärken, um den mächtigen Stoffen das Gleichgewicht zu halten, so legt die lyrische Sprache des Chors dem Dichter auf, verhältnismäßig die ganze Sprache des Gedichts zu erheben und dadurch die sinnliche Gewalt des Ausdrucks überhaupt zu verstärken.

Nur der Chor berechtigt den tragischen Dichter zu dieser Erhebung des Tons, die das Ohr ausfüllt, die den Geist anspannt, die das ganze Gemüt erweitert. Diese eine Riesengestalt in seinem Bilde nötigt ihn, alle seine Figuren auf den Kothurn zu stellen und seinem Gemälde dadurch 5 die tragische Größe zu geben. Nimmt man den Chor hinweg, so muß die Sprache der Tragödie im ganzen sinken, oder, was jetzt groß und mächtig ist, wird gezwungen und überspannt erscheinen. Der alte Chor, in das französische Trauerspiel eingeführt, würde es in seiner ganzen 10 Dürftigkeit darstellen und zunichte machen; ebenderselbe würde ohne Zweifel Shakespeares Tragödie erst ihre wahre Bedeutung geben.

So wie der Chor in die Sprache Leben bringt, so bringt er Ruhe in die Handlung, aber die schöne und 15 hohe Ruhe, die der Charakter eines edeln Kunstwerkes sein muß. Denn das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten; es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet. Was 20 das gemeine Urteil an dem Chor zu tadeln pflegt, daß er die Täuschung aufhebe, daß er die Gewalt der Affekte breche, das gereicht ihm zu seiner höchsten Empfehlung; denn eben diese blinde Gewalt der Affekte ist es, die der wahre Künstler vermeidet, diese Täuschung ist es, die er 25 zu erregen verschmäht. Wenn die Schläge, womit die Tragödie unser Herz trifft, ohne Unterbrechung aufeinander folgten, so würde das Leiden über die Thätigkeit siegen. Wir würden uns mit dem Stoffe vermengen und nicht mehr über demselben schweben. Dadurch, daß der 30 Chor die Teile auseinanderhält und zwischen die Passio-

nen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, giebt er uns unsre Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde. Auch die tragischen Personen selbst bedürfen dieses Anhalts, dieser Ruhe, um sich zu sammeln, denn sie sind keine wirklichen Wesen, die bloß der Gewalt des Moments gehorchen und bloß ein Individuum darstellen, sondern ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menschheit aussprechen. Die Gegenwart des Chors, der als ein richtender Zeuge sie vernimmt und die ersten Ausbrüche ihrer Leidenschaft durch seine Dazwischenkunft bändigt, motiviert die Besonnenheit, mit der sie handeln, und die Würde, mit der sie reden. Sie stehen gewissermaßen schon auf einem natürlichen Theater, weil sie vor Zuschauern sprechen und handeln, und werden eben deswegen desto tauglicher, von dem Kunsttheater zu einem Publikum zu reden.

So viel über meine Befugnis, den alten Chor auf die tragische Bühne zurückzuführen. Chöre kennt man zwar auch schon in der modernen Tragödie; aber der Chor des griechischen Trauerspiels, so wie ich ihn hier gebraucht habe, der Chor als eine einzige ideale Person, die die ganze Handlung trägt und begleitet, dieser ist von jenen operhaften Chören wesentlich verschieden, und wenn ich bei Gelegenheit der griechischen Tragödie von Chören anstatt von einem Chor sprechen höre, so entsteht mir der Verdacht, daß man nicht recht wisse, wovon man rede. Der Chor der alten Tragödie ist meines Wissens seit dem Verfall derselben nie wieder auf der Bühne erschienen.

Ich habe den Chor zwar in zwei Teile getrennt und im Streit mit sich selbst dargestellt; aber dies ist nur dann

der Fall, wo er als wirkliche Person und als blinde Menge mithandelt. Als Chor und als ideale Person ist er immer eins mit sich selbst. Ich habe den Ort verändert und den Chor mehrmal abgehen lassen; aber auch Äschylus, der Schöpfer der Tragödie, und Sophokles, der 5 größte Meister in dieser Kunst, haben sich dieser Freiheit bedient.

Eine andere Freiheit, die ich mir erlaubt, möchte schwerer zu rechtfertigen sein. Ich habe die christliche Religion und die griechische Götterlehre vermischt angewendet, ja 10 selbst an den maurischen Aberglauben erinnert. Aber der Schauplatz der Handlung ist Messina, wo diese drei Religionen teils lebendig, teils in Denkmälern fortwirkten und zu den Sinnen sprachen. Und dann halte ich es für ein Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein kol- 15 lektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln, in welchem alles, was einen eignen Charakter trägt, eine eigne Empfindungsweise ausdrückt, seine Stelle findet. Unter der Hülle aller Religionen liegt die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen, und es muß dem Dichter erlaubt 20 sein, dieses auszusprechen, in welcher Form er jedesmal am bequemsten und am treffendsten findet.



Die Braut von Messina

oder

die feindlichen Brüder.

Ein Trauerspiel mit Chören.

Personen.

Donna Isabella, Fürstin von Messina.
Don Manuel } ihre Söhne.
Don Cesar }
Beatrice.
Diego.
Boten.
Chor, besteht aus dem Gefolge der Brüder.
Die Ältesten von Messina, reden nicht.

Erster Aufzug.

Die Scene ist eine geräumige Säulenhalle, auf beiden Seiten sind Eingänge, eine große Flügelthüre in der Tiefe führt zu einer Kapelle.

Erster Auftritt.

Donna Isabella in tiefer Trauer, **die Ältesten von Messina** stehen um sie her.

Isabella.

Der Not gehorchend, nicht dem eignen Trieb,
Tret' ich, ihr greisen Häupter dieser Stadt,
Heraus zu euch aus den verschwiegenen
Gemächern meines Frauensaals, das Antlitz
Vor euren Männerblicken zu entschleiern. 5
Denn es geziemt der Witwe, die den Gatten
Verloren, ihres Lebens Licht und Ruhm,
Die schwarzumflorte Nachtgestalt dem Aug'
Der Welt in stillen Mauern zu verbergen;
Doch unerbittlich, allgewaltig treibt 10
Des Augenblicks Gebieterstimme mich
An das entwohnte Licht der Welt hervor.
Nicht zweimal hat der Mond die Lichtgestalt
Erneut, seit ich den fürstlichen Gemahl
Zu seiner letzten Ruhestätte trug, 15
Der mächtig waltend dieser Stadt gebot,
Mit starkem Arme gegen eine Welt
Euch schützend, die euch feindlich rings umlagert.

Er selber ist dahin, doch lebt sein Geist
In einem tapfern Heldenpaare fort 20
Glorreicher Söhne, dieses Landes Stolz.
Ihr habt sie unter euch in freud'ger Kraft
Aufwachsen sehen, doch mit ihnen wuchs
Aus unbekannt verhängnisvollem Samen
Auch ein unsel'ger Bruderhaß empor, 25
Der Kindheit frohe Einigkeit zerreißend,
Und reifte furchtbar mit dem Ernst der Jahre.
Nie hab' ich ihrer Eintracht mich erfreut;
An diesen Brüsten nährt' ich beide gleich,
Gleich unter sie verteil' ich Lieb' und Sorge, 30
Und beide weiß ich kindlich mir geneigt.
In diesem einz'gen Triebe sind sie eins;
In allem andern trennt sie blut'ger Streit.
  Zwar, weil der Vater noch gefürchtet herrschte,
Hielt er durch gleicher Strenge furchtbare 35
Gerechtigkeit die heftig Brausenden im Zügel,
Und unter eines Joches Eisenschwere
Bog er vereinend ihren starren Sinn.
Nicht waffentragend durften sie sich nahn,
Nicht in denselben Mauren übernachten. 40
So hemmt' er zwar mit strengem Machtgebot
Den rohen Ausbruch ihres wilden Triebs;
Doch ungebessert in der tiefen Brust
Ließ er den Haß. Der Starke achtet es
Gering, die leise Quelle zu verstopfen, 45
Weil er dem Strome mächtig wehren kann.
  Was kommen mußte, kam. Als er die Augen
Im Tode schloß und seine starke Hand
Sie nicht mehr bändigt, bricht der alte Groll

Gleichwie des Feuers eingepreßte Glut, 50
Zur offnen Flamme sich entzündend, los.
Ich sag' euch, was ihr alle selbst bezeugt:
Messina teilte sich, die Bruderfehde
Löst' alle heil'gen Bande der Natur,
Dem allgemeinen Streit die Losung gebend, 55
Schwert traf auf Schwert, zum Schlachtfeld ward die Stadt,
Ja diese Hallen selbst bespritzte Blut.
Des Staates Bande sahet ihr zerreißen,
Doch mir zerriß im Innersten das Herz.
Ihr fühltet nur das öffentliche Leiden 60
Und fragtet wenig nach der Mutter Schmerz.
Ihr kamt zu mir und spracht dies harte Wort:
„Du siehst, daß deiner Söhne Bruderzwist
Die Stadt empört in bürgerlichem Streit,
Die, von dem bösen Nachbar rings umgarnt, 65
Durch Eintracht nur dem Feinde widersteht.
Du bist die Mutter! Wohl, so siehe zu,
Wie du der Söhne blut'gen Hader stillst.
Was kümmert uns, die Friedlichen, der Zank
Der Herrscher? Sollen wir zu Grunde gehn, 70
Weil deine Söhne wütend sich befehden?
Wir wollen uns selbst raten ohne sie
Und einem andern Herrn uns übergeben,
Der unser Bestes will und schaffen kann!"
So spracht ihr rauhen Männer, mitleidlos, 75
Für euch nur sorgend und für eure Stadt,
Und wälztet noch die öffentliche Not
Auf dieses Herz, das von der Mutter Angst
Und Sorgen schwer genug belastet war.
Ich unternahm das nicht zu Hoffende, 80

Ich warf mit dem zerriss'nen Mutterherzen
Mich zwischen die Ergrimmten, Friede rufend.
Unabgeschreckt, geschäftig, unermüdlich
Beschickt' ich sie, den einen um den andern,
Bis ich erhielt durch mütterliches Flehn, 85
Daß sie's zufrieden sind, in dieser Stadt
Messina, in dem väterlichen Schloß,
Unfeindlich sich von Angesicht zu sehn,
Was nie geschah, seitdem der Fürst verschieden.
Dies ist der Tag! Des Boten harr' ich stündlich, 90
Der mir die Kunde bringt von ihrem Anzug.
Seid denn bereit, die Herrscher zu empfangen
Mit Ehrfurcht, wie's dem Unterthanen ziemt.
Nur eure Pflicht zu leisten seid bedacht,
Fürs andre laßt uns andere gewähren. 95
Verderblich diesem Land und ihnen selbst
Verderbenbringend war der Söhne Streit;
Versöhnt, vereinigt, sind sie mächtig gnug,
Euch zu beschützen gegen eine Welt
Und Recht sich zu verschaffen — gegen euch! 100

(Die Ältesten entfernen sich schweigend, die Hand auf der Brust. Sie winkt einem alten Diener, der zurückbleibt.)

Zweiter Auftritt.

Isabella. Diego.

Isabella.

Diego!

Diego.

Was gebietet meine Fürstin?

Isabella.

Bewährter Diener! Redlich Herz! Tritt näher!
Mein Leiden hast du, meinen Schmerz geteilt,
So teil' auch jetzt das Glück der Glücklichen.
Verpfändet hab' ich deiner treuen Brust 105
Mein schmerzlich süßes, heiliges Geheimnis.
Der Augenblick ist da, wo es ans Licht
Des Tages soll hervorgezogen werden.
Zu lange schon erstickt' ich der Natur
Gewalt'ge Regung, weil noch über mich 110
Ein fremder Wille herrisch waltete.
Jetzt darf sich ihre Stimme frei erheben,
Noch heute soll dies Herz befriedigt sein,
Und dieses Haus, das lang' verödet war,
Versammle alles, was mir teuer ist. 115
So lenke denn die alterschweren Tritte
Nach jenem wohlbekannten Kloster hin,
Das einen teuren Schatz mir aufbewahrt.
Du warst es, treue Seele, der ihn mir
Dorthin geflüchtet hat auf bessre Tage, 120
Den traur'gen Dienst der Traurigen erzeigend.
Du bringe fröhlich jetzt der Glücklichen
Das teure Pfand zurück!

(Man hört in der Ferne blasen.)

O eile, eile
Und laß die Freude deinen Schritt verjüngen!
Ich höre kriegerischer Hörner Schall, 125
Der meiner Söhne Einzug mir verkündigt.

(Diego geht ab. Die Musik läßt sich noch von einer entgegengesetzten Seite immer näher und näher hören.)

Isabella.

Erregt ist ganz Messina. Horch! ein Strom
Verworrner Stimmen wälzt sich brausend her.
Sie sind's! Das Herz der Mutter, mächtig schlagend,
Empfindet ihrer Nähe Kraft und Zug. 130
Sie sind's! O meine Kinder, meine Kinder!

(Sie eilt hinaus.)

Dritter Auftritt.

Chor tritt auf.

Er besteht aus zwei Halbchören, welche zu gleicher Zeit, von zwei entgegengesetzten Seiten, der eine aus der Tiefe, der andere aus dem Vordergrund, eintreten, rund um die Bühne gehen und sich alsdann auf derselben Seite, wo jeder eingetreten, in eine Reihe stellen. Den einen Halbchor bilden die ältern, den andern die jüngern Ritter; beide sind durch Farbe und Abzeichen verschieden. Wenn beide Chöre einander gegenüberstehen, schweigt der Marsch, und die beiden Chorführer reden.

Erster Chor. (Cajetan.)

Dich begrüß' ich in Ehrfurcht,
Prangende Halle,
Dich, meiner Herrscher
Fürstliche Wiege, 135
Säulengetragenes herrliches Dach.
Tief in der Scheide
Ruhe das Schwert,
Vor den Thoren gefesselt
Liege des Streits schlangenhaarichtes Scheusal. 140
Denn des gastlichen Hauses
Unverletzliche Schwelle
Hütet der Eid, der Erinnyen Sohn,
Der furchtbarste unter den Göttern der Hölle.

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Zürnend ergrimmt mir das Herz im Busen, 145
Zu dem Kampf ist die Faust geballt,
Denn ich sehe das Haupt der Medusen,
Meines Feindes verhaßte Gestalt.
Kaum gebiet' ich dem kochenden Blute.
Gönn' ich ihm die Ehre des Worts? 150
Oder gehorch' ich dem zürnenden Mute?
Aber mich schreckt die Eumenide,
Die Beschirmerin dieses Orts,
Und der waltende Gottesfriede.

Erster Chor. (Cajetan.)

Weisere Fassung 155
Ziemet dem Alter,
Ich, der Vernünftige, grüße zuerst.

(Zu dem zweiten Chor.)

Sei mir willkommen,
Der du, mit mir
Gleiche Gefühle 160
Brüderlich teilend,
Dieses Palastes
Schützende Götter
Fürchtend verehrst!
Weil sich die Fürsten gütlich besprechen, 165
Wollen auch wir jetzt Worte des Friedens
Harmlos wechseln mit ruhigem Blut,
Denn auch das Wort ist, das heilende, gut.
Aber treff' ich dich draußen im Freien,
Da mag der blutige Kampf sich erneuen, 170
Da erprobe das Eisen den Mut.

Der ganze Chor.

Aber treff' ich dich draußen im Freien,
Da mag der blutige Kampf sich erneuen,
Da erprobe das Eisen den Mut.

Erster Chor. (Berengar.)

Dich nicht haff' ich! Nicht du bist mein Feind! 175
Eine Stadt ja hat uns geboren,
Jene sind ein fremdes Geschlecht.
Aber wenn sich die Fürsten befehden,
Müssen die Diener sich morden und töten,
Das ist die Ordnung, so will es das Recht. 180

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Mögen sie's wissen,
Warum sie sich blutig
Hassend bekämpfen! Mich ficht es nicht an.
Aber wir fechten ihre Schlachten;
Der ist kein Tapfrer, kein Ehrenmann, 185
Der den Gebieter läßt verachten.

Der ganze Chor.

Aber wir fechten ihre Schlachten;
Der ist kein Tapfrer, kein Ehrenmann,
Der den Gebieter läßt verachten.

Einer aus dem Chor. (Berengar.)

Hört', was ich bei mir selbst erwogen, 190
Als ich müßig dahergezogen
Durch des Korns hochwallende Gassen,
Meinen Gedanken überlassen.

Wir haben uns in des Kampfes Wut
Nicht besonnen und nicht beraten, 195
Denn uns bethörte das brausende Blut.
Sind sie nicht unser, diese Saaten?
Diese Ulmen, mit Reben umsponnen,
Sind sie nicht Kinder unsrer Sonnen?
Könnten wir nicht in frohem Genuß 200
Harmlos vergnügliche Tage spinnen,
Lustig das leichte Leben gewinnen?
Warum ziehn wir mit rasendem Beginnen
Unser Schwert für das fremde Geschlecht?
Es hat an diesen Boden kein Recht. 205
Auf dem Meerschiff ist es gekommen
Von der Sonne rötlichtem Untergang;
Gastlich haben wir's aufgenommen
(Unsre Väter, die Zeit ist lang),
Und jetzt sehen wir uns als Knechte, 210
Unterthan diesem fremden Geschlechte!

Ein Zweiter. (Manfred.)

Wohl! Wir bewohnen ein glückliches Land,
Das die himmelumwandelnde Sonne
Ansieht mit immer freundlicher Helle,
Und wir könnten es fröhlich genießen; 215
Aber es läßt sich nicht sperren und schließen,
Und des Meers rings umgebende Welle,
Sie verrät uns dem kühnen Korsaren,
Der die Küste verwegen durchkreuzt.
Einen Segen haben wir zu bewahren, 220
Der das Schwert nur des Fremdlings reizt.
Sklaven sind wir in den eigenen Sitzen,

Das Land kann seine Kinder nicht schützen.
Nicht wo die goldene Ceres lacht
Und der friedliche Pan, der Flurenbehüter, 225
Wo das Eisen wächst in der Berge Schacht,
Da entspringen der Erde Gebieter.

Erster Chor. (Cajetan.)

Ungleich verteilt sind des Lebens Güter
Unter der Menschen flücht'gem Geschlecht,
Aber die Natur, sie ist ewig gerecht. 230
Uns verlieh sie das Mark und die Fülle,
Die sich immer erneuend erschafft,
Jenen ward der gewaltige Wille
Und die unzerbrechliche Kraft.
Mit der furchtbaren Stärke gerüstet, 235
Führen sie aus, was dem Herzen gelüstet,
Füllen die Erde mit mächtigem Schall;
Aber hinter den großen Höhen
Folgt auch der tiefe, der donnernde Fall.
Darum lob' ich mir, niedrig zu stehen, 240
Mich verbergend in meiner Schwäche.
Jene gewaltigen Wetterbäche,
Aus des Hagels unendlichen Schloßen,
Aus den Wolkenbrüchen zusammengeflossen,
Kommen finster gerauscht und geschossen, 245
Reißen die Brücken und reißen die Dämme
Donnernd mit fort im Wogengeschwemme,
Nichts ist, das die Gewaltigen hemme.
Doch nur der Augenblick hat sie geboren;
Ihres Laufes furchtbare Spur 250
Geht verrinnend im Sande verloren,

Die Zerstörung verkündigt sie nur.
Die fremden Eroberer kommen und gehen;
Wir gehorchen, aber wir bleiben stehen.

Die hintere Thüre öffnet sich; Donna Isabella erscheint zwischen ihren Söhnen Don Manuel und Don Cesar.

Beide Chöre. (Cajetan.)

Preis ihr und Ehre, 255
Die uns dort aufgeht,
Eine glänzende Sonne!
Kniend verehr' ich dein herrliches Haupt.

Erster Chor. (Cajetan.)

Schön ist des Mondes
Mildere Klarheit 260
Unter der Sterne blitzendem Glanz;
Schön ist der Mutter
Liebliche Hoheit
Zwischen der Söhne feuriger Kraft;
Nicht auf der Erden 265
Ist ihr Bild und ihr Gleichnis zu sehn.
Hoch auf des Lebens
Gipfel gestellt,
Schließt sie blühend den Kreis des Schönen,
Mit der Mutter und ihren Söhnen 270
Krönt sich die herrlich vollendete Welt.
Selber die Kirche, die göttliche, stellt nicht
Schöneres dar auf dem himmlischen Thron;
Höheres bildet
Selber die Kunst nicht, die göttlich geborne, 275
Als die Mutter mit ihrem Sohn.

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Freudig sieht sie aus ihrem Schoße
Einen blühenden Baum sich erheben,
Der sich ewig sprossend erneut.
Denn sie hat ein Geschlecht geboren 280
Welches wandeln wird mit der Sonne
Und den Namen geben der rollenden Zeit.

(Roger.)

Völker verrauschen,
Namen verklingen,
Finstre Vergessenheit 285
Breitet die dunkelnachtenden Schwingen
Über ganzen Geschlechtern aus.
Aber der Fürsten
Einsame Häupter
Glänzen erhellt, 290
Und Aurora berührt sie
Mit den ewigen Strahlen
Als die ragenden Gipfel der Welt.

Vierter Auftritt.

Isabella
(mit ihren Söhnen hervortretend).

Blick' nieder, hohe Königin des Himmels,
Und halte deine Hand auf dieses Herz, 295
Daß es der Übermut nicht schwellend hebe;
Denn leicht vergäße sich der Mutter Freude,
Wenn sie sich spiegelt in der Söhne Glanz;
Zum erstenmal, seitdem ich sie geboren,

Umfaſſ' ich meines Glückes Fülle ganz. 300
Denn bis auf dieſen Tag mußt' ich gewaltſam
Des Herzens fröhliche Ergießung teilen,
Vergeſſen ganz mußt' ich den einen Sohn,
Wenn ich der Nähe mich des andern freute.
O, meine Mutterliebe iſt nur eine, 305
Und meine Söhne waren ewig zwei!
Sagt, darf ich ohne Zittern mich der ſüßen
Gewalt des trunknen Herzens überlaſſen?

(Zu Don Manuel.)

Wenn ich die Hand des Bruders freundlich drücke,
Stoß' ich den Stachel nicht in deine Bruſt? 310

(Zu Don Ceſar.)

Wenn ich das Herz an ſeinem Anblick weide,
Iſt's nicht ein Raub an dir? — O, ich muß zittern,
Daß meine Liebe ſelbſt, die ich euch zeige,
Nur eures Haſſes Flammen heft'ger ſchüre.

(Nachdem ſie beide fragend angeſehen.)

Was darf ich mir von euch verſprechen? Redet! 315
Mit welchem Herzen kamet ihr hieher?
Iſt's noch der alte, unverſöhnte Haß,
Den ihr mit herbringt in des Vaters Haus,
Und wartet draußen vor des Schloſſes Thoren
Der Krieg, auf Augenblicke nur gebändigt 320
Und knirſchend in das eherne Gebiß,
Um alſobald, wenn ihr den Rücken mir
Gekehrt, mit neuer Wut ſich zu entfeſſeln?

Chor. (Bohemund.)

Krieg oder Frieden! Noch liegen die Loſe
Dunkel verhüllt in der Zukunft Schoße. 325

Doch es wird sich, noch eh' wir uns trennen, entscheiden;
Wir sind bereit und gerüstet zu beiden.

Isabella
(im ganzen Kreis umherschauend).

Und welcher furchtbar kriegerische Anblick!
Was sollen diese hier? Ist's eine Schlacht,
Die sich in diesen Sälen zubereitet? 330
Wozu die fremde Schar, wenn eine Mutter
Das Herz aufschließen will vor ihren Kindern?
Bis in den Schoß der Mutter fürchtet ihr
Der Arglist Schlingen, tückischen Verrat,
Daß ihr den Rücken euch besorglich deckt? 335
O, diese wilden Banden, die euch folgen,
Die raschen Diener eures Zorns, sie sind
Nicht eure Freunde! Glaubet nimmermehr,
Daß sie euch wohlgesinnt zum besten raten!
Wie könnten sie's von Herzen mit euch meinen, 340
Den Fremdlingen, dem eingedrung'nen Stamm,
Der aus dem eignen Erbe sie vertrieben,
Sich über sie der Herrschaft angemaßt?
Glaubt mir! Es liebt ein jeder, frei sich selbst
Zu leben nach dem eigenen Gesetz; 345
Die fremde Herrschaft wird mit Neid ertragen.
Von eurer Macht allein und ihrer Furcht
Erhaltet ihr den gern versagten Dienst.
Lernt dies Geschlecht, das herzlos falsche, kennen!
Die Schadenfreude ist's, wodurch sie sich 350
An eurem Glück, an eurer Größe rächen.
Der Herrscher Fall, der hohen Häupter Sturz
Ist ihrer Lieder Stoff und ihr Gespräch,

Was sich vom Sohn zum Enkel forterzählt,
Womit sie sich die Winternächte kürzen. 355
O meine Söhne! Feindlich ist die Welt
Und falsch gesinnt. Es liebt ein jeder nur
Sich selbst; unsicher, los und wandelbar
Sind alle Bande, die das leichte Glück
Geflochten — Laune löst, was Laune knüpfte — 360
Nur die Natur ist redlich. Sie allein
Liegt an dem ew'gen Ankergrunde fest,
Wenn alles andre auf den sturmbewegten Wellen
Des Lebens unstet treibt. Die Neigung giebt
Den Freund, es giebt der Vorteil den Gefährten; 365
Wohl dem, dem die Geburt den Bruder gab!
Ihn kann das Glück nicht geben. Anerschaffen
Ist ihm der Freund, und gegen eine Welt
Voll Kriegs und Truges steht er zweifach da.

Chor. (Cajetan.)

Ja, es ist etwas Großes, ich muß es verehren, 370
Um einer Herrscherin fürstlichen Sinn,
Über der Menschen Thun und Verkehren
Blickt sie mit ruhiger Klarheit hin.
Uns aber treibt das verworrene Streben
Blind und sinnlos durchs wüste Leben. 375

Isabella. (Zu Don Cesar.)

Du, der das Schwert auf seinen Bruder zückt,
Sieh dich umher in dieser ganzen Schar,
Wo ist ein edler Bild als deines Bruders?

(Zu Don Manuel.)

Wer unter diesen, die du Freunde nennst,

Darf deinem Bruder sich zur Seite stellen? 380
Ein jeder ist ein Muster seines Alters,
Und keiner gleicht und keiner weicht dem andern.
Wagt es, euch in das Angesicht zu sehn!
O Raserei der Eifersucht, des Neides!
Ihn würdest du aus Tausenden heraus 385
Zum Freunde dir gewählt, ihn an dein Herz
Geschlossen haben als den Einzigen;
Und jetzt, da ihn die heilige Natur
Dir gab, dir in der Wiege schon ihn schenkte,
Trittst du, ein Frevler an dem eignen Blut, 390
Mit stolzer Willkür ihr Geschenk mit Füßen,
Dich wegzuwerfen an den schlechtern Mann,
Dich an den Feind und Fremdling anzuschließen!

Don Manuel.

Höre mich, Mutter!

Don Cesar.

Mutter, höre mich! 395

Isabella.

Nicht Worte sind's, die diesen traur'gen Streit
Erledigen. Hier ist das Mein und Dein,
Die Rache von der Schuld nicht mehr zu sondern.
Wer möchte noch das alte Bette finden
Des Schwefelstroms, der glühend sich ergoß? 400
Des unterird'schen Feuers schreckliche
Geburt ist alles, eine Lavarinde
Liegt aufgeschichtet über dem Gesunden,
Und jeder Fußtritt wandelt auf Zerstörung.
Nur dieses Eine leg' ich euch ans Herz! 405

Das Böse, das der Mann, der mündige,
Dem Manne zufügt, das, ich will es glauben,
Vergiebt sich und versöhnt sich schwer. Der Mann
Will seinen Haß, und keine Zeit verändert
Den Ratschluß, den er wohl besonnen faßt. 410
Doch eures Haders Ursprung steigt hinauf
In unverständ'ger Kindheit frühe Zeit,
Sein Alter ist's, was ihn entwaffnen sollte.
Fraget zurück, was euch zuerst entzweite;
Ihr wißt es nicht, ja fändet ihr's auch aus, 415
Ihr würdet euch des kind'schen Haders schämen.
Und dennoch ist's der erste Kinderstreit,
Der, fortgezeugt in unglücksel'ger Kette,
Die neuste Unbill dieses Tags geboren.
Denn alle schwere Thaten, die bis jetzt geschahn, 420
Sind nur des Argwohns und der Rache Kinder.
— Und jene Knabenfehde wolltet ihr
Noch jetzt fortkämpfen, da ihr Männer seid?

(Beider Hände fassend.)

O meine Söhne! Kommt, entschließet euch,
Die Rechnung gegenseitig zu vertilgen, 425
Denn gleich auf beiden Seiten ist das Unrecht.
Seid edel, und großherzig schenkt einander
Die unabtragbar ungeheure Schuld.
Der Siege göttlichster ist das Vergeben!
In eures Vaters Gruft werft ihn hinab, 430
Den alten Haß der frühen Kinderzeit!
Der schönen Liebe sei das neue Leben,
Der Eintracht, der Versöhnung sei's geweiht.

(Sie tritt einen Schritt zwischen beiden zurück, als wollte sie ihnen Raum geben, sich einander zu nähern. Beide blicken zur Erde, ohne einander anzusehen.)

Chor. (Cajetan.)

Höret der Mutter vermahnende Rede,
Wahrlich, sie spricht ein gewichtiges Wort! 435
Laßt es genug sein und endet die Fehde,
Oder gefällt's euch, so setzet sie fort!
Was euch genehm ist, das ist mir gerecht,
Ihr seid die Herrscher, und ich bin der Knecht.

Isabella

(nachdem sie einige Zeit innegehalten und vergebens eine Äußerung der Brüder erwartet, mit unterdrücktem Schmerz).

Jetzt weiß ich nichts mehr. Ausgeleert hab' ich 440
Der Worte Köcher und erschöpft der Bitten Kraft.
Im Grabe ruht, der euch gewaltsam bändigte,
Und machtlos steht die Mutter zwischen euch.
— Vollendet! Ihr habt freie Macht! Gehorcht
Dem Dämon, der euch sinnlos wütend treibt, 445
Ehrt nicht des Hausgotts heiligen Altar,
Laßt diese Halle selbst, die euch geboren,
Den Schauplatz werden eures Wechselmords.
Vor eurer Mutter Aug' zerstöret euch
Mit euren eignen, nicht durch fremde Hände. 450
Leib gegen Leib, wie das thebanische Paar,
Rückt aufeinander an, und, wutvoll ringend,
Umfanget euch mit eherner Umarmung!
Leben um Leben tauschend, siege jeder,
Den Dolch einbohrend in des andern Brust, 455
Daß selbst der Tod nicht eure Zwietracht heile,
Die Flamme selbst, des Feuers rote Säule,
Die sich von eurem Scheiterhaufen hebt,
Sich zweigespalten voneinander teile,

Ein schaudernd Bild, wie ihr gestorben und gelebt. 460

(Sie geht ab. Die Brüder bleiben noch in der vorigen Entfernung voneinander stehen.)



Fünfter Auftritt.

Beide Brüder. Beide Chöre.

Chor. (Cajetän.)

Es sind nur Worte, die sie gesprochen,
Aber sie haben den fröhlichen Mut
In der felsichten Brust mir gebrochen;
Ich nicht vergoß das verwandte Blut.
Rein zum Himmel erheb' ich die Hände: 465
Ihr seid Brüder! Bedenket das Ende!

Don Cesar

(ohne Don Manuel anzusehen).

Du bist der ältre Bruder, rede du!
Dem Erstgebornen weich' ich ohne Schande.

Don Manuel (in derselben Stellung).

Sag' etwas Gutes, und ich folge gern
Dem edeln Beispiel, das der jüngre giebt. 470

Don Cesar.

Nicht weil ich für den Schuldigeren mich
Erkenne oder schwächer gar mich fühle —

Don Manuel.

Nicht Kleinmuts zeiht Don Cesarn, wer ihn kennt;
Fühlt' er sich schwächer, würd' er stolzer reden.

Don Cesar.

Denkst du von deinem Bruder nicht geringer? 475

Don Manuel.

Du bist zu stolz zur Demut, ich zur Lüge.

Don Cesar.

Verachtung nicht erträgt mein edles Herz.
Doch in des Kampfes heftigster Erbittrung
Gedachtest du mit Würde deines Bruders.

Don Manuel.

Du willst nicht meinen Tod, ich habe Proben. 480
Ein Mönch erbot sich dir, mich meuchlerisch
Zu morden; du bestraftest den Verräter.

Don Cesar (tritt etwas näher).

Hätt' ich dich früher so gerecht erkannt,
Es wäre vieles ungeschehn geblieben.

Don Manuel.

Und hätt' ich dir ein so versöhnlich Herz 485
Gewußt, viel Mühe spart' ich dann der Mutter.

Don Cesar.

Du wurdest mir viel stolzer abgeschildert.

Don Manuel.

Es ist der Fluch der Hohen, daß die Niedern
Sich ihres offnen Ohrs bemächtigen.

Don Cesar (lebhaft).

So ist's. Die Diener tragen alle Schuld! 490

Don Manuel.

Die unser Herz in bitterm Haß entfremdet.

Don Cesar.

Die böse Worte hin und wieder trugen.

Don Manuel.

Mit falscher Deutung jede That vergiftet.

Don Cesar.

Die Wunde nährten, die sie heilen sollten.

Don Manuel.

Die Flamme schürten, die sie löschen konnten. 495

Don Cesar.

Wir waren die Verführten, die Betrognen!

Don Manuel.

Das blinde Werkzeug fremder Leidenschaft!

Don Cesar.

Ist's wahr, daß alles andre treulos ist —

Don Manuel.

Und falsch! Die Mutter sagt's, du darfst es glauben!

Don Cesar.

So will ich diese Bruderhand ergreifen — 500

(Er reicht ihm die Hand hin.)

Don Manuel (ergreift sie lebhaft).

Die mir die nächste ist auf dieser Welt.

(Beide stehen Hand in Hand und betrachten einander eine Zeitlang schweigend.)

Don Cesar.

Ich seh' dich an, und überrascht erstaunt
Find' ich in dir der Mutter teure Züge.

Don Manuel.

Und eine Ähnlichkeit entdeckt sich mir
In dir, die mich noch wunderbarer rühret. 505

Don Cesar.

Bist du es wirklich, der dem jüngern Bruder
So hold begegnet und so gütig spricht?

Don Manuel.

Ist dieser freundlich sanftgesinnte Jüngling
Der übelwollend mir gehäss'ge Bruder?

(Wiederum Stillschweigen; jeder steht in den Anblick des andern verloren.)

Don Cesar.

Du nahmst die Pferde von arab'scher Zucht 510
In Anspruch aus dem Nachlaß unsers Vaters.
Den Rittern, die du schicktest, schlug ich's ab.

Don Manuel.

Sie sind dir lieb. Ich denke nicht mehr dran.

Don Cesar.

Nein, nimm die Rosse, nimm den Wagen auch
Des Vaters, nimm sie, ich beschwöre dich. 515

Don Manuel.

Ich will es thun, wenn du das Schloß am Meere
Beziehen willst, um das wir heftig stritten.

Don Cesar.

Ich nehm' es nicht, doch bin ich's wohl zufrieden,
Daß wir's gemeinsam brüderlich bewohnen.

Don Manuel.

So sei's! Warum ausschließend Eigentum 520
Besitzen, da die Herzen einig sind?

Don Cesar.

Warum noch länger abgesondert leben,
Da wir, vereinigt, jeder reicher werden?

Don Manuel.

Wir sind nicht mehr getrennt, wir sind vereinigt.
(Er eilt in seine Arme.)

Erster Chor (zum zweiten).
(Cajetan.)

Was stehen wir hier noch feindlich geschieden, 525
Da die Fürsten sich liebend umfassen?
Ihrem Beispiel folg' ich und biete dir Frieden,
Wollen wir einander denn ewig hassen?
Sind sie Brüder durch Blutes Bande,
Sind wir Bürger und Söhne von einem Lande. 530
(Beide Chöre umarmen sich.)

Sechster Auftritt.

Ein Bote tritt auf.

Zweiter Chor (zu Don Cesar).
(Bohemund.)

Den Späher, den du ausgesendet, Herr,
Erblick' ich wiederkehrend. Freue dich,
Don Cesar! Gute Botschaft harret dein,
Denn fröhlich strahlt der Blick des Kommenden.

Bote.

Heil mir und Heil der fluchbefreiten Stadt! 535
Des schönsten Anblicks wird mein Auge froh.
Die Söhne meines Herrn, die Fürsten seh' ich
In friedlichem Gespräche, Hand in Hand,
Die ich in heißer Kampfeswut verlassen.

Don Cesar.

Du siehst die Liebe aus des Hasses Flammen 540
Wie einen neu verjüngten Phönix steigen.

Bote.

Ein zweites leg' ich zu dem ersten Glück.
Mein Botenstab ergrünt von frischen Zweigen!

Don Cesar
(ihn beiseite führend).

Laß hören, was du bringst!

Bote.

Ein einz'ger Tag

Will alles, was erfreulich ist, versammeln. 545
Auch die Verlorene, nach der wir suchten,
Sie ist gefunden, Herr, sie ist nicht weit.

Don Cesar.

Sie ist gefunden! O, wo ist sie? Sprich!

Bote.

Hier in Messina, Herr, verbirgt sie sich.

Don Manuel
(zu dem ersten Halbchor gewendet).

Von hoher Röte Glut seh' ich die Wangen 550
Des Bruders glänzen und sein Auge blitzt.
Ich weiß nicht, was es ist; doch ist's die Farbe
Der Freude, und mitfreuend teil' ich sie.

Don Cesar (zu dem Boten).

Komm, führe mich! — Leb' wohl, Don Manuel!
Im Arm der Mutter finden wir uns wieder, 555
Jetzt fodert mich ein dringend Werk von hier.
(Er will gehen.)

Don Manuel.

Verschieb' es nicht! Das Glück begleite dich!

Don Cesar
(besinnt sich und kommt zurück).

Don Manuel! Mehr, als ich sagen kann,
Freut mich dein Anblick. Ja, mir ahnet schon,
Wir werden uns wie Herzensfreunde lieben, 560
Der langgebundne Trieb wird freud'ger nur
Und mächt'ger streben in der neuen Sonne,
Nachholen werd' ich das verlorne Leben.

Don Manuel.

Die Blüte deutet auf die schöne Frucht.

Don Cesar.

Es ist nicht recht, ich fühl's und tadle mich, 565
Daß ich mich jetzt aus deinen Armen reiße.
Denk' nicht, ich fühle weniger als du,
Weil ich die festlich schöne Stunde rasch zerschneide.

Don Manuel
(mit sichtbarer Zerstreuung).

Gehorche du dem Augenblick! Der Liebe
Gehört von heute an das ganze Leben. 570

Don Cesar.

Entdeckt' ich dir, was mich von hinnen ruft —

Don Manuel.

Laß mir dein Herz! Dir bleibe dein Geheimnis.

Don Cesar.

Auch kein Geheimnis trenn' uns ferner mehr,
Bald soll die letzte dunkle Falte schwinden!
(Zu dem Chor gewendet.)
Euch künd' ich's an, damit ihr's alle wisset! 575
Der Streit ist abgeschlossen zwischen mir
Und dem geliebten Bruder. Den erklär' ich
Für meinen Todfeind und Beleidiger
Und werd' ihn hassen wie der Hölle Pforten,
Der den erloschnen Funken unsers Streits 580
Aufbläst zu neuen Flammen. Hoffe keiner,
Mir zu gefallen oder Dank zu ernten,

Der von dem Bruder Böses mir berichtet,
Mit falscher Dienstbegier den bittern Pfeil
Des raschen Worts geschäftig weitersendet. 585
Nicht Wurzeln auf der Lippe schlägt das Wort,
Das unbedacht dem schnellen Zorn entflohen;
Doch von dem Ohr des Argwohns aufgefangen,
Kriecht es wie Schlingkraut endlos treibend fort
Und hängt ans Herz sich an mit tausend Ästen: 590
So trennen endlich in Verworrenheit
Unheilbar sich die Guten und die Besten.
(Er umarmt den Bruder noch einmal und geht ab, von dem zweiten Chore begleitet.)

Siebenter Auftritt.

Don Manuel und der erste Chor.

Chor. (Cajetan.)

Verwundrungsvoll, o Herr, betracht' ich dich,
Und fast muß ich dich heute ganz verkennen.
Mit karger Rede kaum erwiderst du 595
Des Bruders Liebesworte, der gutmeinend
Mit offnem Herzen dir entgegenkommt.
Versunken in dich selber stehst du da,
Gleich einem Träumenden, als wäre nur
Dein Leib zugegen und die Seele fern. 600
Wer so dich sähe, möchte leicht der Kälte
Dich zeihn und stolz unfreundlichen Gemüts;
Ich aber will dich drum nicht fühllos schelten,
Denn heiter blickst du wie ein Glücklicher
Um dich, und Lächeln spielt um deine Wangen. 605

Don Manuel.

Was soll ich sagen? was erwidern? Mag
Der Bruder Worte finden! Ihn ergreift
Ein überraschend neu Gefühl, er sieht
Den alten Haß aus seinem Busen schwinden,
Und wundernd fühlt er sein verwandelt Herz. 610
Ich — habe keinen Haß mehr mitgebracht,
Kaum weiß ich noch, warum wir blutig stritten.
Denn über allen ird'schen Dingen hoch
Schwebt mir auf Freudenfittichen die Seele,
Und in dem Glanzesmeer, das mich umfängt, 615
Sind alle Wolken mir und finstre Falten
Des Lebens ausgeglättet und verschwunden.
— Ich sehe diese Hallen, diese Säle,
Und denke mir das freudige Erschrecken
Der überraschten, hocherstaunten Braut, 620
Wenn ich als Fürstin sie und Herrscherin
Durch dieses Hauses Pforten führen werde.
Noch liebt sie nur den Liebenden! Dem Fremdling,
Dem Namenlosen hat sie sich gegeben.
Nicht ahnet sie, daß es Don Manuel, 625
Messinas Fürst ist, der die goldne Binde
Ihr um die schöne Stirne flechten wird.
Wie süß ist's, das Geliebte zu beglücken
Mit ungehoffter Größe Glanz und Schein!
Längst spart' ich mir dies höchste der Entzücken; 630
Wohl bleibt es stets sein höchster Schmuck allein,
Doch auch die Hoheit darf das Schöne schmücken,
Der goldne Reif erhebt den Edelstein.

Chor. (Cajetan.)

Ich höre dich, o Herr, vom langen Schweigen

Zum erstenmal den stummen Mund entsiegeln. 635
Mit Späheraugen folgt' ich dir schon längst,
Ein seltsam wunderbar Geheimnis ahnend;
Doch nicht erkühnt' ich mich, was du vor mir
In tiefes Dunkel hüllst, dir abzufragen.
Dich reizt nicht mehr der Jagden muntre Lust, 640
Der Rosse Wettlauf und des Falken Sieg.
Aus der Gefährten Aug' verschwindest du,
So oft die Sonne sinkt zum Himmelsrande,
Und keiner unsers Chors, die wir dich sonst
In jeder Kriegs- und Jagdgefahr begleiten, 645
Mag deines stillen Pfads Gefährte sein.
Warum verschleierst du bis diesen Tag
Dein Liebesglück mit dieser neid'schen Hülle?
Was zwingt den Mächtigen, daß er verhehle?
Denn Furcht ist fern von deiner großen Seele. 650

Don Manuel.

Geflügelt ist das Glück und schwer zu binden,
Nur in verschlossner Lade wird's bewahrt.
Das Schweigen ist zum Hüter ihm gesetzt,
Und rasch entfliegt es, wenn Geschwätzigkeit
Voreilig wagt, die Decke zu erheben. 655
Doch jetzt, dem Ziel so nahe, darf ich wohl
Das lange Schweigen brechen, und ich will's.
Denn mit der nächsten Morgensonne Strahl
Ist sie die Meine, und des Dämons Neid
Wird keine Macht mehr haben über mich. 660
Nicht mehr verstohlen werd' ich zu ihr schleichen,
Nicht rauben mehr der Liebe goldne Frucht,
Nicht mehr die Freude haschen auf der Flucht,

Das Morgen wird dem schönen Heute gleichen,
Nicht Blitzen gleich, die schnell vorüberschießen 665
Und plötzlich von der Nacht verschlungen sind,
Mein Glück wird sein gleichwie des Baches Fließen,
Gleichwie der Sand des Stundenglases rinnt.

Chor. (Cajetan.)

So nenne sie uns, Herr, die dich im stillen
Beglückt, daß wir dein Loos beneidend rühmen 670
Und würdig ehren unsers Fürsten Braut.
Sag' an, wo du sie fandest, wo verbirgst,
In welches Orts verschwiegner Heimlichkeit.
Denn wir durchziehen schwärmend weit und breit
Die Insel auf der Jagd verschlung'nen Pfaden, 675
Doch keine Spur hat uns dein Glück verraten,
So daß ich bald mich überreden möchte,
Es hülle sie ein Zaubernebel ein.

Don Manuel.

Den Zauber lös' ich auf, denn heute noch
Soll, was verborgen war, die Sonne schauen. 680
Vernehmet denn und hört, wie mir geschah.
Fünf Monde sind's, es herrschte noch im Lande
Des Vaters Macht und beugete gewaltsam
Der Jugend starren Nacken in das Joch.
Nichts kannt' ich als der Waffen wilde Freuden 685
Und als des Weidwerks kriegerische Lust.
Wir hatten schon den ganzen Tag gejagt
Entlang des Waldgebirges — da geschah's,
Daß die Verfolgung einer weißen Hindin
Mich weit hinweg aus eurem Haufen riß. 690

Das scheue Tier floh durch des Thales Krümmen,
Durch Busch und Kluft und bahnenlos Gestrüpp,
Auf Wurfes Weite sah ich's stets vor mir,
Doch konnt' ich's nicht erreichen noch erzielen,
Bis es zuletzt an eines Gartens Pforte mir 695
Verschwand. Schnell von dem Roß herab mich werfend,
Dring' ich ihm nach, schon mit dem Speere zielend,
Da seh' ich wundernd das erschrockne Tier
Zu einer Nonne Füßen zitternd liegen,
Die es mit zarten Händen schmeichelnd kost. 700
Bewegungslos starr' ich das Wunder an,
Den Jagdspieß in der Hand, zum Wurf ausholend.
Sie aber blickt mit großen Augen flehend
Mich an. So stehn wir schweigend gegeneinander —
Wie lange Frist, das kann ich nicht ermessen, 705
Denn alles Maß der Zeiten war vergessen.
Tief in die Seele drückt sie mir den Blick,
Und umgewandelt schnell ist mir das Herz.
— Was ich nun sprach, was die Holdsel'ge mir
Erwidert, möge niemand mich befragen, 710
Denn wie ein Traumbild liegt es hinter mir
Aus früher Kindheit dämmerhellen Tagen.
An meiner Brust fühlt' ich die ihre schlagen,
Als die Besinnungskraft mir wiederkam.
Da hört' ich einer Glocke helles Läuten, 715
Den Ruf zur Hora schien es zu bedeuten,
Und schnell, wie Geister in die Luft verwehen,
Entschwand sie mir und ward nicht mehr gesehen.

Chor. (Cajetan.)

Mit Furcht, o Herr, erfüllt mich dein Bericht.

Raub hast du an dem Göttlichen begangen, 720
Des Himmels Braut berührt mit sündigem Verlangen,
Denn furchtbar heilig ist des Klosters Pflicht.

Don Manuel.

Jetzt hatt' ich eine Straße nur zu wandeln,
Das unstet schwanke Sehnen war gebunden,
Dem Leben war sein Inhalt ausgefunden. 725
Und wie der Pilger sich nach Osten wendet,
Wo ihm die Sonne der Verheißung glänzt,
So kehrte sich mein Hoffen und mein Sehnen
Dem einen hellen Himmelspunkte zu.
Kein Tag entstieg dem Meer und sank hinunter, 730
Der nicht zwei glücklich Liebende vereinte.
Geflochten still war unsrer Herzen Bund,
Nur der allsehnde Äther über uns
War des verschwiegnen Glücks vertrauter Zeuge;
Es brauchte weiter keines Menschen Dienst. 735
Das waren goldne Stunden, sel'ge Tage!
— Nicht Raub am Himmel war mein Glück, denn noch
Durch kein Gelübde war das Herz gefesselt,
Das sich auf ewig mir zu eigen gab.

Chor. (Cajetan.)

So war das Kloster eine Freistatt nur 740
Der zarten Jugend, nicht des Lebens Grab?

Don Manuel.

Ein heilig Pfand ward sie dem Gotteshaus
Vertraut, das man zurück einst werde fodern.

Chor. (Cajetan.)

Doch welches Blutes rühmt sie sich zu sein?
Denn nur vom Edeln kann das Edle stammen. 745

Don Manuel.

Sich selber ein Geheimnis, wuchs sie auf,
Nicht kennt sie ihr Geschlecht noch Vaterland.

Chor. (Cajetan.)

Und leitet keine dunkle Spur zurück
Zu ihres Daseins unbekannten Quellen?

Don Manuel.

Daß sie von edelm Blut, gesteht der Mann, 750
Der einz'ge, der um ihre Herkunft weiß.

Chor. (Cajetan.)

Wer ist der Mann? Nichts halte mir zurück,
Denn wissend nur kann ich dir nützlich raten.

Don Manuel.

Ein alter Diener naht von Zeit zu Zeit,
Der einz'ge Bote zwischen Kind und Mutter. 755

Chor. (Cajetan.)

Von diesem Alten hast du nichts erforscht?
Feigherzig und geschwätzig ist das Alter.

Don Manuel.

Nie wagt' ich's, einer Neugier nachzugeben,
Die mein verschwiegnes Glück gefährden konnte.

Chor. (Cajetan.)

Was aber war der Inhalt seiner Worte, 760
Wenn er die Jungfrau zu besuchen kam?

Don Manuel.

Auf eine Zeit, die alles lösen werde,
Hat er von Jahr zu Jahren sie vertröstet.

Chor. (Cajetan.)

Und diese Zeit, die alles lösen soll,
Hat er sie näher deutend nicht bezeichnet? 765

Don Manuel.

Seit wenig Monden drohete der Greis
Mit einer nahen Ändrung ihres Schicksals.

Chor. (Cajetan.)

Er drohte, sagst du? Also fürchtest du,
Ein Licht zu schöpfen, das dich nicht erfreut?

Don Manuel.

Ein jeder Wechsel schreckt den Glücklichen; 770
Wo kein Gewinn zu hoffen, droht Verlust.

Chor. (Cajetan.)

Doch konnte die Entdeckung, die du fürchtest,
Auch deiner Liebe günst'ge Zeichen bringen.

Don Manuel.

Auch stürzen konnte sie mein Glück; drum wählt' ich
Das Sicherste, ihr schnell zuvorzukommen. 775

Chor. (Cajetan.)

Wie das, o Herr? Mit Furcht erfüllst du mich,
Und eine rasche That muß ich besorgen.

Don Manuel.

Schon seit den letzten Monden ließ der Greis
Geheimnisvolle Winke sich entfallen,
Daß nicht mehr ferne sei der Tag, der sie 780

Den Ihrigen zurückegeben werde.
Seit gestern aber sprach er's deutlich aus,
Daß mit der nächsten Morgensonne Strahl —
Dies aber ist der Tag, der heute leuchtet —
Ihr Schicksal sich entscheidend werde lösen. 785
Kein Augenblick war zu verlieren, schnell
War mein Entschluß gefaßt und schnell vollstreckt.
In dieser Nacht raubt' ich die Jungfrau weg
Und brachte sie verborgen nach Messina.

Chor. (Cajetan.)

Welch kühn verwegen räuberische That! 790
— Verzeih', o Herr, die freie Tadelrede!
Doch solches ist des weisern Alters Recht,
Wenn sich die rasche Jugend kühn vergißt.

Don Manuel.

Unfern vom Kloster der Barmherzigen,
In eines Gartens abgeschiedner Stille, 795
Der von der Neugier nicht betreten wird,
Trennt' ich mich eben jetzt von ihr, hieher
Zu der Versöhnung mit dem Bruder eilend.
In banger Furcht ließ ich sie dort allein
Zurück, die sich nichts weniger erwartet, 800
Als in dem Glanz der Fürstin eingeholt
Und auf erhabnem Fußgestell des Ruhms
Vor ganz Messina ausgestellt zu werden.
Denn anders nicht soll sie mich wiedersehn
Als in der Größe Schmuck und Staat und festlich 805
Von eurem ritterlichen Chor umgeben.
Nicht will ich, daß Don Manuels Verlobte

Als eine Heimatlose, Flüchtige
Der Mutter nahen soll, die ich ihr gebe;
Als eine Fürstin fürstlich will ich sie 810
Einführen in die Hofburg meiner Väter.

Chor. (Cajetan.)

Gebiete, Herr! Wir harren deines Winks.

Don Manuel.

Ich habe mich aus ihrem Arm gerissen,
Doch nur mit ihr werd' ich beschäftigt sein.
Denn nach dem Bazar sollt ihr mich anjetzt 815
Begleiten, wo die Mohren zum Verkauf
Ausstellen, was das Morgenland erzeugt
An edelm Stoff und feinem Kunstgebild.
Erst wählet aus die zierlichen Sandalen,
Der zartgeformten Füße Schutz und Zier; 820
Dann zum Gewande wählt das Kunstgewebe
Des Indiers, hellglänzend wie der Schnee
Des Ätna, der der Nächste ist dem Licht,
Und leicht umfließ' es wie der Morgenduft
Den zarten Bau der jugendlichen Glieder. 825
Von Purpur sei, mit zarten Fäden Goldes
Durchwirkt, der Gürtel, der die Tunika
Unter dem zücht'gen Busen reizend knüpft.
Dazu den Mantel wählt, von glänzender
Seide gewebt, in bleichem Purpur schimmernd; 830
Über der Achsel heft' ihn eine goldne
Cikade. Auch die Spangen nicht vergeßt,
Die schönen Arme reizend zu umzirken,
Auch nicht der Perlen und Korallen Schmuck,

Der Meeresgöttin wundersame Gaben. 835
Um die Locken winde sich ein Diadem,
Gefüget aus dem köstlichsten Gestein,
Worin der feurig glühende Rubin
Mit dem Smaragd die Farbenblitze kreuze.
Oben im Haarschmuck sei der lange Schleier 840
Befestigt, der die glänzende Gestalt
Gleich einem hellen Lichtgewölk umfließe,
Und mit der Myrte jungfräulichem Kranze
Vollende krönend sich das schöne Ganze.

Chor. (Cajetan.)

Es soll geschehen, Herr, wie du gebietest; 845
Denn fertig und vollendet findet sich
Dies alles auf dem Bazar ausgestellt.

Don Manuel.

Den schönsten Zelter führet dann hervor
Aus meinen Ställen; seine Farbe sei
Lichtweiß gleichwie des Sonnengottes Pferde, 850
Von Purpur sei die Decke, und Geschirr
Und Zügel reich besetzt mit edeln Steinen,
Denn tragen soll er meine Königin.
Ihr selber haltet euch bereit, im Glanz
Des Ritterstaates unterm freud'gen Schall 855
Der Hörner eure Fürstin heimzuführen.
Dies alles zu besorgen, geh' ich jetzt;
Zwei unter euch erwähl' ich zu Begleitern,
Ihr andern wartet mein. Was ihr vernahmt,
Bewahrt's in eures Busens tiefem Grunde, 860
Bis ich das Band gelöst von eurem Munde.

(Er geht ab, von Zweien aus dem Chor begleitet.)

Achter Auftritt.

Chor. (Cajetan.)

Sage, was werden wir jetzt beginnen,
Da die Fürsten ruhen vom Streit,
Auszufüllen die Leere der Stunden
Und die lange, unendliche Zeit? 865
Etwas fürchten und hoffen und sorgen
Muß der Mensch für den kommenden Morgen,
Daß er die Schwere des Daseins ertrage
Und das ermüdende Gleichmaß der Tage
Und mit erfrischendem Windesweben 870
Kräuselnd bewege das stockende Leben.

Einer aus dem Chor. (Manfred.)

Schön ist der Friede. Ein lieblicher Knabe,
Liegt er gelagert am ruhigen Bach,
Und die hüpfenden Lämmer grasen
Lustig um ihn auf dem sonnichten Rasen; 875
Süßes Tönen entlockt er der Flöte,
Und das Echo des Berges wird wach,
Oder im Schimmer der Abendröte
Wiegt ihn in Schlummer der murmelnde Bach.
Aber der Krieg auch hat seine Ehre, 880
Der Beweger des Menschengeschicks;
Mir gefällt ein lebendiges Leben,
Mir ein ewiges Schwanken und Schwingen und Schweben
Auf der steigenden, fallenden Welle des Glücks.
Denn der Mensch verkümmert im Frieden, 885
Müßige Ruh' ist das Grab des Muts.

Das Gesetz ist der Freund des Schwachen,
Alles will es nur eben machen,
Möchte gerne die Welt verflachen;
Aber der Krieg läßt die Kraft erscheinen, 890
Alles erhebt er zum Ungemeinen,
Selber dem Feigen erzeugt er den Mut.

Ein Zweiter. (Berengar.)

Stehen nicht Amors Tempel offen?
Wallet nicht zu dem Schönen die Welt?
Da ist das Fürchten! Da ist das Hoffen! 895
König ist hier, wer den Augen gefällt!
Auch die Liebe beweget das Leben,
Daß sich die graulichten Farben erheben.
Reizend betrügt sie die glücklichen Jahre,
Die gefällige Tochter des Schaums; 900
In das Gemeine und Traurigwahre
Webt sie die Bilder des goldenen Traums.

Ein Dritter. (Cajetan.)

Bleibe die Blume dem blühenden Lenze,
Scheine das Schöne! Und flechte sich Kränze,
Wem die Locken noch jugendlich grünen; 905
Aber dem männlichen Alter ziemt's,
Einem ernsteren Gott zu dienen.

Erster. (Manfred.)

Der strengen Diana, der Freundin der Jagden,
Lasset uns folgen ins wilde Gehölz,
Wo die Wälder am dunkelsten nachten, 910
Und den Springbock stürzen vom Fels.
Denn die Jagd ist ein Gleichnis der Schlachten,

Des ernsten Kriegsgotts lustige Braut:
Man ist auf mit dem Morgenstrahl,
Wenn die schmetternden Hörner laden 915
Lustig hinaus in das dampfende Thal,
Über Berge, über Klüfte,
Die ermattenden Glieder zu baden
In den erfrischenden Strömen der Lüfte.

Zweiter. (Berengar.)

Oder wollen wir uns der blauen 920
Göttin, der ewig bewegten, vertrauen,
Die uns mit freundlicher Spiegelhelle
Ladet in ihren unendlichen Schoß?
Bauen wir auf der tanzenden Welle
Uns ein lustig schwimmendes Schloß? 925
Wer das grüne, kristallene Feld
Pflügt mit des Schiffes eilendem Kiele,
Der vermählt sich das Glück, dem gehört die Welt,
Ohne die Saat erblüht ihm die Ernte.
Denn das Meer ist der Raum der Hoffnung 930
Und der Zufälle launisch Reich.
Hier wird der Reiche schnell zum Armen
Und der Ärmste dem Fürsten gleich.
Wie der Wind mit Gedankenschnelle
Läuft um die ganze Windesrose, 935
Wechseln hier des Geschickes Lose,
Dreht das Glück seine Kugel um.
Auf den Wellen ist alles Welle,
Auf dem Meer ist kein Eigentum.

Dritter. (Cajetan.)

Aber nicht blos im Wellenreiche, 940

Auf der wogenden Meeresflut,
Auch auf der Erde, so fest sie ruht
Auf den ewigen, alten Säulen,
Wanket das Glück und will nicht weilen.
— Sorge gibt mir dieser neue Frieden, 945
Und nicht fröhlich mag ich ihm vertrauen,
Auf der Lava, die der Berg geschieden,
Möcht' ich nimmer meine Hütte bauen.
Denn zu tief schon hat der Haß gefressen,
Und zu schwere Thaten sind geschehn, 950
Die sich nie vergeben und vergessen;
Noch hab' ich das Ende nicht gesehn,
Und mich schrecken ahnungsvolle Träume.
Nicht Wahrsagung reden soll mein Mund;
Aber sehr mißfällt mir dies Geheime, 955
Dieser Ehe segenloser Bund,
Diese lichtscheu krummen Liebespfade,
Dieses Klosterraubs verwegne That;
Denn das Gute liebt sich das Gerade,
Böse Früchte trägt die böse Saat. 960

(Berengar.)

Auch ein Raub war's, wie wir alle wissen,
Der des alten Fürsten eh'liches Gemahl
In ein frevelnd Ehebett gerissen,
Denn sie war des Vaters Wahl.
Und der Ahnherr schüttete im Zorne 965
Grauenvoller Flüche schrecklichen Samen
Auf das sündige Ehebett aus.
Greuelthaten ohne Namen,
Schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus,

Chor. (Cajetan.)

Ja, es hat nicht gut begonnen, 970
Glaubt mir, und es endet nicht gut;
Denn gebüßt wird unter der Sonnen
Jede That der verblendeten Wut.
Es ist kein Zufall und blindes Los,
Daß die Brüder sich wütend selbst zerstören; 975
Denn verflucht ward der Mutter Schoß,
Sie sollte den Haß und den Streit gebären.
— Aber ich will es schweigend verhüllen,
Denn die Rachgötter schaffen im stillen;
Zeit ist's, die Unfälle zu beweinen, 980
Wenn sie nahen und wirklich erscheinen.

(Der Chor geht ab.)

Zweiter Aufzug.

Erster Auftritt.

Die Scene verwandelt sich in einen Garten, der die Aussicht auf das Meer eröffnet. Aus einem anstoßenden Gartensaal tritt

Beatrice

(geht unruhig auf und nieder, nach allen Seiten umherspähend. Plötzlich steht sie still und horcht).

Er ist es nicht — es war der Winde Spiel,
Die durch der Pinie Wipfel sausend streichen;
Schon neigt die Sonne sich zu ihrem Ziel,
Mit trägem Schritt seh' ich die Stunden schleichen, 985
Und mich ergreift ein schauderndes Gefühl,

Es schreckt mich selbst das wesenlose Schweigen.
Nichts zeigt sich mir, wie weit die Blicke tragen;
Er läßt mich hier in meiner Angst verzagen.

Und nahe hör' ich wie ein rauschend Wehr 990
Die Stadt, die völkerwimmelnde, ertosen;
Ich höre fern das ungeheure Meer
An seine Ufer dumpferbrandend stoßen.
Es stürmen alle Schrecken auf mich her,
Klein fühl' ich mich in diesem Furchtbargroßen, 995
Und fortgeschleudert wie das Blatt vom Baume,
Verlier' ich mich im grenzenlosen Raume.

Warum verließ ich meine stille Zelle?
Da lebt' ich ohne Sehnsucht, ohne Harm!
Das Herz war ruhig wie die Wiesenquelle, 1000
An Wünschen leer, doch nicht an Freuden arm.
Ergriffen jetzt hat mich des Lebens Welle,
Mich faßt die Welt in ihren Riesenarm;
Zerrissen hab' ich alle frühern Bande,
Vertrauend eines Schwures leichtem Pfande. 1005

Wo waren die Sinne?
Was hab' ich gethan?
Ergriff mich bethörend
Ein rasender Wahn?

Den Schleier zerriß ich 1010
Jungfräulicher Zucht,
Die Pforten durchbrach ich der heiligen Zelle!
Umstrickte mich blendend ein Zauber der Hölle?
Dem Manne folgt' ich,
Dem kühnen Entführer, in sträflicher Flucht. 1015

O komm, mein Geliebter!
Wo bleibst du und säumest? Befreie, befreie
Die kämpfende Seele! Mich naget die Reue,
Es faßt mich der Schmerz.
Mit liebender Nähe versichre mein Herz! 1020

Und sollt' ich mich dem Manne nicht ergeben,
Der in der Welt allein sich an mich schloß?
Denn ausgesetzt ward ich ins fremde Leben,
Und frühe schon hat mich ein strenges Los
(Ich darf den dunkeln Schleier nicht erheben) 1025
Gerissen von dem mütterlichen Schoß.
Nur einmal sah ich sie, die mich geboren,
Doch wie ein Traum ging mir das Bild verloren.

Und so erwuchs ich still am stillen Orte,
In Lebens Glut den Schatten beigesellt; 1030
Da stand er plötzlich an des Klosters Pforte,
Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held.
O, mein Empfinden nennen keine Worte!
Fremd kam er mir aus einer fremden Welt,
Und schnell, als wär' es ewig so gewesen, 1035
Schloß sich der Bund, den keine Menschen lösen.

Vergieb, du Herrliche, die mich geboren,
Daß ich, vorgreifend den verhängten Stunden,
Mir eigenmächtig mein Geschick erkoren;
Nicht frei erwählt' ich's, es hat mich gefunden. 1040
Ein dringt der Gott auch zu verschloss'nen Thoren,
Zu Perseus' Turm hat er den Weg gefunden,
Dem Dämon ist sein Opfer unverloren;
Wär' es an öde Klippen angebunden

Und an des Atlas himmeltragende Säulen, 1045
So wird ein Flügelroß es dort ereilen.

Nicht hinter mich begehr' ich mehr zu schauen,
In keine Heimat sehn' ich mich zurück;
Der Liebe will ich liebend mich vertrauen,
Giebt es ein schönres als der Liebe Glück? 1050
Mit meinem Los will ich mich gern bescheiden,
Ich kenne nicht des Lebens andre Freuden.

Nicht kenn' ich sie und will sie nimmer kennen,
Die sich die Stifter meiner Tage nennen,
Wenn sie von dir mich, mein Geliebter, trennen. 1055
Ein ewig Rätsel bleiben will ich mir,
Ich weiß genug, ich lebe dir!

(Aufmerkend.)

Horch, der lieben Stimme Schall!
— Nein, es war der Widerhall
Und des Meeres dumpfes Brausen, 1060
Das sich an den Ufern bricht.
Der Geliebte ist es nicht!
Weh mir! Weh mir! Wo er weilet?
Mich umschlingt ein kaltes Grausen.
Immer tiefer 1065
Sinkt die Sonne! Immer öder
Wird die Öde! Immer schwerer
Wird das Herz — wo zögert er?

(Sie geht unruhig umher.)

Aus des Gartens sichern Mauren
Wag' ich meinen Schritt nicht mehr. 1070
Kalt ergriff mich das Entsetzen,
Als ich in die nahe Kirche

Wagte meinen Fuß zu setzen:
Denn mich trieb's mit mächt'gem Drang
Aus der Seele tiefsten Tiefen, 1075
Als sie zu der Hora riefen,
Hinzuknien an heil'ger Stätte,
Zu der Göttlichen zu flehn,
Nimmer konnt' ich widerstehn.

Wenn ein Lauscher mich erspähte? 1080
Voll von Feinden ist die Welt,
Arglist hat auf allen Pfaden,
Fromme Unschuld zu verraten,
Ihr betrüglich Netz gestellt.
Grauend hab' ich's schon erfahren, 1085
Als ich aus des Klosters Hut
In die fremden Menschenscharen
Mich gewagt mit frevelm Mut.
Dort bei jenes Festes Feier,
Da der Fürst begraben ward, 1090
Mein Erkühnen büßt' ich teuer,
Nur ein Gott hat mich bewahrt —
Da der Jüngling mir, der fremde,
Nahte mit dem Flammenauge
Und mit Blicken, die mich schreckten, 1095
Mir das Innerste durchzuckten,
In das tiefste Herz mir schaute.
Noch durchschauert kaltes Grauen,
Da ich's denke, mir die Brust.
Nimmer, nimmer kann ich schauen 1100
In die Augen des Geliebten,
Dieser stillen Schuld bewußt.

(Aufhorchend.)

Stimmen im Garten!
Er ist's, der Geliebte!
Er selber! Jetzt täuschte 1105
Kein Blendwerk mein Ohr.
Es naht, es vermehrt sich!
In seine Arme!
An seine Brust!

(Sie eilt mit ausgebreiteten Armen nach der Tiefe des Gartens. Don Cesar tritt ihr entgegen.)

Zweiter Auftritt.

Don Cesar. Beatrice. Der Chor.

Beatrice

(mit Schrecken zurückfliehend).

Weh mir! Was seh' ich?

(In demselben Augenblick tritt auch der Chor ein.)

Don Cesar.

Holde Schönheit, fürchte nichts! 1110

(Zu dem Chor.)

Der rauhe Anblick eurer Waffen schreckt
Die zarte Jungfrau. Weicht zurück und bleibt
In ehrerbiet'ger Ferne!

(Zu Beatricen.)

Fürchte nichts!
Die holde Scham, die Schönheit ist mir heilig.

(Der Chor hat sich zurückgezogen. Er tritt ihr näher und ergreift ihre Hand.)

Wo warst du? Welches Gottes Macht entrückte, 1115
Verbarg dich diese lange Zeit? Dich hab' ich
Gesucht, nach dir geforschet; wachend, träumend

Warst du des Herzens einziges Gefühl,
Seit ich bei jenem Leichenfest des Fürsten
Wie eines Engels Lichterscheinung dich 1120
Zum erstenmal erblickte. Nicht verborgen
Blieb dir die Macht, mit der du mich bezwangst.
Der Blicke Feuer und der Lippe Stammeln,
Die Hand, die in der deinen zitternd lag,
Verriet sie dir — ein kühneres Geständnis 1125
Verbot des Ortes ernste Majestät.
Der Messe Hochamt rief mich zum Gebet,
Und da ich von den Knieen jetzt erstanden,
Die ersten Blicke schnell auf dich sich heften,
Warst du aus meinen Augen weggerückt; 1130
Doch nachgezogen mit allmächt'gen Zaubers Banden
Hast du mein Herz mit allen seinen Kräften.
Seit diesem Tage such' ich rastlos dich.
An aller Kirchen und Paläste Pforten,
An allen offnen und verborgnen Orten, 1135
Wo sich die schöne Unschuld zeigen kann,
Hab' ich das Netz der Späher ausgebreitet;
Doch meiner Mühe sah ich keine Frucht,
Bis endlich heut', von einem Gott geleitet,
Des Spähers glückbekrönte Wachsamkeit 1140
In dieser nächsten Kirche dich entdeckte.

(Hier macht Beatrice, welche in dieser ganzen Zeit zitternd und abgewandt gestanden, eine Bewegung des Schreckens.)

Ich habe dich wieder, und der Geist verlasse
Eher die Glieder, eh' ich von dir scheide!
Und daß ich fest sogleich den Zufall fasse
Und mich verwahre vor des Dämons Neide, 1145
So red' ich dich vor diesen Zeugen allen

Als meine Gattin an und reiche dir
Zum Pfande des die ritterliche Rechte.

(Er stellt sie dem Chor dar.)

Nicht forschen will ich, wer du bist — ich will
Nur dich von dir; nichts frag' ich nach dem andern. 1150
Daß deine Seele wie dein Ursprung rein,
Hat mir dein erster Blick verbürget und beschworen;
Und wärst du selbst die Niedrigste geboren,
Du müßtest dennoch meine Liebe sein,
Die Freiheit hab' ich und die Wahl verloren. 1155

Und daß du wissen mögest, ob ich auch
Herr meiner Thaten sei und hoch genug
Gestellt auf dieser Welt, auch das Geliebte
Mit starkem Arm zu mir emporzuheben,
Bedarf's nur, meinen Namen dir zu nennen. 1160
Ich bin Don Cesar, und in dieser Stadt
Messina ist kein Größrer über mir.

(Beatrice schaudert zurück; er bemerkt es und fährt nach einer kleinen Weile fort.)

Dein Staunen lob' ich und dein sittsam Schweigen;
Schamhafte Demut ist der Reize Krone,
Denn ein Verborgenes ist sich das Schöne, 1165
Und es erschrickt vor seiner eignen Macht.
— Ich geh' und überlasse dich dir selbst,
Daß sich dein Geist von seinem Schrecken löse,
Denn jedes Neue, auch das Glück, erschreckt.

(Zu dem Chor.)

Gebt ihr — sie ist's von diesem Augenblick — 1170
Die Ehre meiner Braut und eurer Fürstin,
Belehret sie von ihres Standes Größe.

Bald kehr' ich selbst zurück, sie heimzuführen,
Wie's meiner würdig ist und ihr gebührt.

(Er geht ab.)

Dritter Auftritt.

Beatrice und der Chor.

Chor. (Bohemund.)

Heil dir, o Jungfrau, 1175
Liebliche Herrscherin!
Dein ist die Krone,
Dein ist der Sieg!

Als die Erhalterin
Dieses Geschlechtes, 1180
Künftiger Helden
Blühende Mutter, begrüß' ich dich!

(Roger.)

Dreifaches Heil dir!
Mit glücklichen Zeichen,
Glückliche, trittst du 1185
In ein götterbegünstigtes, glückliches Haus,
Wo die Kränze des Ruhmes hängen
Und das goldene Zepter in stetiger Reihe
Wandert vom Ahnherrn zum Enkel hinab.

(Bohemund.)

Deines lieblichen Eintritts 1190
Werden sich freuen
Die Penaten des Hauses,
Die hohen, die ernsten,

Verehrten Alten;
An der Schwelle empfangen 1195
Wird dich die immer blühende Hebe
Und die goldne Viktoria,
Die geflügelte Göttin,
Die auf der Hand schwebt des ewigen Vaters,
Ewig die Schwingen zum Siege gespannt. 1200

(Roger.)

Nimmer entweicht
Die Krone der Schönheit
Aus diesem Geschlechte;
Scheidend reicht
Eine Fürstin der andern 1205
Den Gürtel der Anmut
Und den Schleier der züchtigen Scham.
Aber das Schönste
Erlebt mein Auge,
Denn ich sehe die Blume der Tochter, 1210
Ehe die Blume der Mutter verblüht.

Beatrice

(aus ihrem Schrecken erwachend).

Wehe mir! In welche Hand
Hat das Unglück mich gegeben!
Unter allen,
Welche leben, 1215
Nicht in diese sollt' ich fallen!

Jetzt versteh' ich das Entsetzen,
Das geheimnisvolle Grauen,
Das mich schaudernd stets gefaßt,
Wenn man mir den Namen nannte 1220

Dieses furchtbaren Geschlechtes,
Das sich selbst vertilgend haßt,
Gegen seine eignen Glieder
Wütend mit Erbitt'rung rast.
Schaudernd hört' ich oft und wieder 1225
Von dem Schlangenhaß der Brüder,
Und jetzt reißt mein Schreckenschicksal
Mich, die Arme, Rettungslose,
In den Strudel dieses Hasses,
Dieses Unglücks mich hinein! 1230

(Sie flieht in den Gartensaal.)

Vierter Auftritt.

Chor. (Bohemund.)

Den begünstigten Sohn der Götter beneid' ich,
Den beglückten Besitzer der Macht!
Immer das Köstlichste ist sein Anteil,
Und von allem, was hoch und herrlich
Von den Sterblichen wird gepriesen, 1235
Bricht er die Blume sich ab.

(Roger.)

Von den Perlen, welche der tauchende Fischer
Auffängt, wählt er die reinsten für sich.
Für den Herrscher legt man zurück das Beste,
Was gewonnen ward mit gemeinsamer Arbeit; 1240
Wenn sich die Diener durchs Los vergleichen,
Ihm ist das Schönste gewiß.

(Bohemund.)

Aber eines doch ist sein köstlichstes Kleinod —

Jeder andre Vorzug sei ihm gegönnt,
Dieses beneid' ich ihm unter allem — 1245
Daß er heimführt die Blume der Frauen,
Die das Entzücken ist aller Augen,
Daß er sie eigen besitzt.

(Roger.)

Mit dem Schwerte springt der Korsar an die Küste
In dem nächtlich ergreifenden Überfall, 1250
Männer führt er davon und Frauen
Und ersättigt die wilde Begierde.
Nur die schönste Gestalt darf er nicht berühren,
Die ist des Königes Gut.

(Bohemund.)

Aber jetzt folgt mir, zu bewachen den Eingang 1255
Und die Schwelle des heiligen Raums,
Daß kein Ungeweihter in dieses Geheimnis
Dringe und der Herrscher uns lobe,
Der das Köstlichste, was er besitzet,
Unsrer Bewahrung vertraut. 1260

(Der Chor entfernt sich nach dem Hintergrunde.)

Die Scene verwandelt sich in ein Zimmer im Innern des Palastes.

Fünfter Auftritt.

Donna Isabella steht zwischen **Don Manuel** und **Don Cesar.**

Isabella.

Nun endlich ist mir der erwünschte Tag,
Der langersehnte, festliche, erschienen:
Vereint seh' ich die Herzen meiner Kinder,

Wie ich die Hände leicht zusammenfüge,
Und im vertrauten Kreis zum erstenmal 1265
Kann sich das Herz der Mutter freudig öffnen.
Fern ist der fremden Zeugen rohe Schar,
Die zwischen uns sich kampfgerüstet stellte.
Der Waffen Klang erschreckt mein Ohr nicht mehr,
Und wie der Eulen nachtgewohnte Brut 1270
Von der zerstörten Brandstatt, wo sie lang'
Mit altverjährtem Eigentum genistet,
Auffliegt in düsterm Schwarm, den Tag verdunkelnd,
Wenn sich die lang' vertriebenen Bewohner
Heimkehrend nahen mit der Freude Schall, 1275
Den neuen Bau lebendig zu beginnen,
So flieht der alte Haß mit seinem nächtlichen
Gefolge, dem hohläugichten Verdacht,
Der scheelen Mißgunst und dem bleichen Neide,
Aus diesen Thoren murrend zu der Hölle, 1280
Und mit dem Frieden zieht geselliges
Vertraun und holde Eintracht lächelnd ein.

(Sie hält inne.)

Doch nicht genug, daß dieser heut'ge Tag
Jedem von beiden einen Bruder schenkt,
Auch eine Schwester hat er euch geboren. 1285
— Ihr staunt? Ihr seht mich mit Verwundrung an?
Ja, meine Söhne! Es ist Zeit, daß ich
Mein Schweigen breche und das Siegel löse
Von einem lang' verschlossenen Geheimnis.
Auch eine Tochter hab' ich eurem Vater 1290
Geboren, eine jüngre Schwester lebt
Euch noch, ihr sollt noch heute sie umarmen.

Don Cesar.

Was sagst du, Mutter? Eine Schwester lebt uns,
Und nie vernahmen wir von dieser Schwester?

Don Manuel.

Wohl hörten wir in früher Kinderzeit, 1295
Daß eine Schwester uns geboren worden;
Doch in der Wiege schon, so ging die Sage,
Nahm sie der Tod hinweg.

Isabella.

Die Sage lügt.

Sie lebt!

Don Cesar.

Sie lebt, und du verschwiegest uns?

Isabella.

Von meinem Schweigen geb' ich Rechenschaft. 1300
Hört, was gesäet ward in frührer Zeit
Und jetzt zur frohen Ernte reifen soll.
Ihr wart noch zarte Knaben, aber schon
Entzweite euch der jammervolle Zwist,
Der ewig nie mehr wiederkehren möge, 1305
Und häufte Gram auf eurer Eltern Herz.
Da wurde eurem Vater eines Tages
Ein seltsam wunderbarer Traum. Ihm deuchte,
Er seh' aus seinem hochzeitlichen Bette
Zwei Lorbeerbäume wachsen, ihr Gezweig 1310
Dicht ineinander flechtend. Zwischen beiden
Wuchs eine Lilie empor. Sie ward
Zur Flamme, die, der Bäume dicht Gezweig

Und das Gebälk ergreifend, prasselnd aufschlug
Und, um sich wütend, schnell das ganze Haus 1315
In ungeheurer Feuerflut verschlang.

Erschreckt von diesem seltsamen Gesichte,
Befragt' der Vater einen sternekundigen
Arabier, der sein Orakel war,
An dem sein Herz mehr hing, als mir gefiel, 1320
Um die Bedeutung. Der Arabier
Erklärte, wenn mein Schoß von einer Tochter
Entbunden würde, töten würde sie ihm
Die beiden Söhne, und sein ganzer Stamm
Durch sie vergehn. Und ich ward Mutter einer Tochter; 1325
Der Vater aber gab den grausamen
Befehl, die Neugeborene alsbald
Ins Meer zu werfen. Ich vereitelte
Den blut'gen Vorsatz und erhielt die Tochter
Durch eines treuen Knechts verschwiegnen Dienst. 1330

Don Cesar.

Gesegnet sei er, der dir hülfreich war!
O, nicht an Rat gebricht's der Mutterliebe!

Isabella.

Der Mutterliebe mächt'ge Stimme nicht
Allein trieb mich, das Kindlein zu verschonen.
Auch mir ward eines Traumes seltsames 1335
Orakel, als mein Schoß mit dieser Tochter
Gesegnet war. Ein Kind, wie Liebesgötter schön,
Sah ich im Grase spielen, und ein Löwe
Kam aus dem Wald, der in dem blut'gen Rachen
Die frisch gejagte Beute trug, und ließ 1340

Sie schmeichelnd in den Schoß des Kindes fallen.
Und aus den Lüften schwang ein Adler sich
Herab, ein zitternd Reh in seinen Fängen,
Und legt' es schmeichelnd in den Schoß des Kindes.
Und beide, Löw' und Adler, legen fromm 1345
Gepaart sich zu des Kindes Füßen nieder.
Des Traums Verständnis löste mir ein Mönch,
Ein gottgeliebter Mann, bei dem das Herz
Rat fand und Trost in jeder ird'schen Not.
Der sprach: genesen würd' ich einer Tochter, 1350
Die mir der Söhne streitende Gemüter
In heißer Liebesglut vereinen würde.
— Im Innersten bewahrt' ich mir dies Wort;
Dem Gott der Wahrheit mehr als dem der Lüge
Vertrauend, rettet' ich die Gottverheißne, 1355
Des Segens Tochter, meiner Hoffnung Pfand,
Die mir des Friedens Werkzeug sollte sein,
Als euer Haß sich wachsend stets vermehrte.

Don Manuel

(seinen Bruder umarmend).

Nicht mehr der Schwester braucht's, der Liebe Band
Zu flechten, aber fester soll sie's knüpfen. 1360

Isabella.

So ließ ich an verborgner Stätte sie,
Von meinen Augen fern, geheimnisvoll
Durch fremde Hand erziehn. Den Anblick selbst
Des lieben Angesichts, den heißerflehten,
Versagt' ich mir, den strengen Vater scheuend, 1365
Der, von des Argwohns ruheloser Pein

Und finster grübelndem Verdacht genagt,
Auf allen Schritten mir die Späher pflanzte.

Don Cesar.

Drei Monde aber deckt den Vater schon
Das stille Grab. Was wehrte dir, o Mutter, 1370
Die lang' Verborgne an das Licht hervor
Zu ziehn und unsre Herzen zu erfreuen?

Isabella.

Was sonst als euer unglücksel'ger Streit,
Der, unauslöschlich wütend, auf dem Grab
Des kaum entseelten Vaters sich entflammte, 1375
Nicht Raum noch Stätte der Versöhnung gab?
Konnt' ich die Schwester zwischen eure wild
Entblößten Schwerter stellen? Konntet ihr
In diesem Sturm die Mutterstimme hören?
Und sollt' ich sie, des Friedens teures Pfand, 1380
Den letzten heil'gen Anker meiner Hoffnung,
An eures Hasses Wut unzeitig wagen?
Erst mußtet ihr's ertragen, euch als Brüder
Zu sehn, eh' ich die Schwester zwischen euch
Als einen Friedensengel stellen konnte. 1385
Jetzt kann ich's, und ich führe sie euch zu.
Den alten Diener hab' ich ausgesendet,
Und stündlich harr' ich seiner Wiederkehr,
Der, ihrer stillen Zuflucht sie entreißend,
Zurück an meine mütterliche Brust 1390
Sie führt und in die brüderlichen Arme.

Don Manuel.

Und sie ist nicht die einz'ge, die du heut'

In deine Mutterarme schließen wirst.
Es zieht die Freude ein durch alle Pforten,
Es füllt sich der verödete Palast 1395
Und wird der Sitz der blüh'nden Anmut werden.
Vernimm, o Mutter, jetzt auch mein Geheimnis.
Eine Schwester giebst du mir, ich will dafür
Dir eine zweite liebe Tochter schenken.
Ja, Mutter, segne deinen Sohn! Dies Herz, 1400
Es hat gewählt; gefunden hab' ich sie,
Die mir durchs Leben soll Gefährtin sein.
Eh' dieses Tages Sonne sinkt, führ' ich
Die Gattin dir Don Manuels zu Füßen.

Isabella.

An meine Brust will ich sie freudig schließen, 1405
Die meinen Erstgebornen mir beglückt;
Auf ihren Pfaden soll die Freude sprießen,
Und jede Blume, die das Leben schmückt,
Und jedes Glück soll mir den Sohn belohnen,
Der mir die schönste reicht der Mutterkronen! 1410

Don Cesar.

Verschwende, Mutter, deines Segens Fülle
Nicht an den einen, erstgebornen Sohn!
Wenn Liebe Segen giebt, so bring' auch ich
Dir eine Tochter, solcher Mutter wert,
Die mich der Liebe neu Gefühl gelehrt. 1415
Eh' dieses Tages Sonne sinkt, führt auch
Don Cesar seine Gattin dir entgegen.

Don Manuel.

Allmächt'ge Liebe! Göttliche! Wohl nennt

Man dich mit Recht die Königin der Seelen!
Dir unterwirft sich jedes Element, 1420
Du kannst das Feindlichstreitende vermählen;
Nichts lebt, was deine Hoheit nicht erkennt,
Und auch des Bruders wilden Sinn hast du
Besiegt, der unbezwungen stets geblieben.

(Don Cesar umarmend.)



Jetzt glaub' ich an dein Herz und schließe dich 1425
Mit Hoffnung an die brüderliche Brust,
Nicht zweifl' ich mehr an dir, denn du kannst lieben.

Isabella.

Dreimal gesegnet sei mir dieser Tag,
Der mir auf einmal jede bange Sorge
Vom schwerbeladnen Busen hebt! Gegründet 1430
Auf festen Säulen seh' ich mein Geschlecht,
Und in der Zeiten Unermeßlichkeit
Kann ich hinabsehn mit zufriednem Geist.
Noch gestern sah ich mich im Witwenschleier
Gleich einer Abgeschiednen, kinderlos 1435
In diesen öden Sälen ganz allein,
Und heute werden in der Jugend Glanz
Drei blüh'nde Töchter mir zur Seite stehen.
Die Mutter zeige sich, die glückliche,
Von allen Weibern, die geboren haben, 1440
Die sich mit mir an Herrlichkeit vergleicht!
— Doch welcher Fürsten königliche Töchter
Erblühen denn an dieses Landes Grenzen,
Davon ich Kunde nie vernahm? Denn nicht
Unwürdig wählen konnten meine Söhne. 1445

Don Manuel.

Nur heute, Mutter, fodre nicht, den Schleier
Hinwegzuheben, der mein Glück bedeckt.
Es kommt der Tag, der alles lösen wird,
Am besten mag die Braut sich selbst verkünden,
Des sei gewiß, du wirst sie würdig finden. 1450

Isabella.

Des Vaters eignen Sinn und Geist erkenn' ich
In meinem erstgebornen Sohn. Der liebte
Von jeher, sich verborgen in sich selbst
Zu spinnen und den Ratschluß zu bewahren
Im unzugangbar fest verschlossenen Gemüt. 1455
Gern mag ich dir die kurze Frist vergönnen;
Doch mein Sohn Cesar, des bin ich gewiß,
Wird jetzt mir eine Königstochter nennen.

Don Cesar.

Nicht meine Weise ist's, geheimnisvoll
Mich zu verhüllen, Mutter. Frei und offen 1460
Wie meine Stirne trag' ich mein Gemüt;
Doch, was du jetzt von mir begehrst zu wissen,
Das, Mutter — laß mich's redlich dir gestehn,
Hab' ich mich selbst noch nicht gefragt. Fragt man,
Woher der Sonne Himmelsfeuer flamme? 1465
Die alle Welt verklärt, erklärt sich selbst,
Ihr Licht bezeugt, daß sie vom Lichte stamme.
Ins klare Auge sah ich meiner Braut,
Ins Herz des Herzens hab' ich ihr geschaut,
Am reinen Glanz will ich die Perle kennen; 1470
Doch ihren Namen kann ich dir nicht nennen.

Isabella.

Wie, mein Sohn Cesar? Kläre mir das auf!
Zu gern dem ersten mächtigen Gefühl
Vertrautest du wie einer Götterstimme.
Auf rascher Jugendthat erwart' ich dich, 1475
Doch nicht auf thöricht kindischer. Laß hören,
Was deine Wahl gelenkt.

Don Cesar.

Wahl, meine Mutter?
Ist's Wahl, wenn des Gestirnes Macht den Menschen
Ereilt in der verhängnisvollen Stunde?
Nicht eine Braut zu suchen ging ich aus, 1480
Nicht wahrlich solches Eitle konnte mir
Zu Sinne kommen in dem Haus des Todes;
Denn dorten fand ich, die ich nicht gesucht.
Gleichgültig war und nichtsbedeutend mir
Der Frauen leer geschwätziges Geschlecht, 1485
Denn eine zweite sah ich nicht wie dich,
Die ich gleich wie ein Götterbild verehre.
Es war des Vaters ernste Totenfeier;
Im Volksgedräng' verborgen, wohnten wir
Ihr bei, du weißt's, in unbekannter Kleidung; 1490
So hattest du's mit Weisheit angeordnet,
Daß unsers Haders wild ausbrechende
Gewalt des Festes Würde nicht verletze.
Mit schwarzem Flor behangen war das Schiff
Der Kirche, zwanzig Genien umstanden 1495
Mit Fackeln in den Händen den Altar,
Vor dem der Totensarg erhaben ruhte,
Mit weißbekreuztem Grabestuch bedeckt.

Und auf dem Grabtuch sahe man den Stab
Der Herrschaft liegen und die Fürstenkrone, 1500
Den ritterlichen Schmuck der goldnen Sporen,
Das Schwert mit diamantenem Gehäng'.
Und alles lag in stiller Andacht knieend,
Als ungesehen jetzt vom hohen Chor
Herab die Orgel anfing sich zu regen 1505
Und hundertstimmig der Gesang begann.
Und als der Chor noch fortklung, stieg der Sarg
Mitsamt dem Boden, der ihn trug, allmählich
Versinkend, in die Unterwelt hinab,
Das Grabtuch aber überschleierte, 1510
Weit ausgebreitet, die verborgne Mündung,
Und auf der Erde blieb der ird'sche Schmuck
Zurück, dem Niederfahrenden nicht folgend.
Doch auf den Seraphsflügeln des Gesangs
Schwang die befreite Seele sich nach oben, 1515
Den Himmel suchend und den Schoß der Gnade.
Dies alles, Mutter, ruf' ich dir, genau
Beschreibend, ins Gedächtnis jetzt zurück,
Daß du erkennest, ob zu jener Stunde
Ein weltlich Wünschen mir im Herzen war. 1520
Und diesen festlich ernsten Augenblick
Erwählte sich der Lenker meines Lebens,
Mich zu berühren mit der Liebe Strahl.
Wie es geschah, frag' ich mich selbst vergebens.

Isabella.

Vollende dennoch! Laß mich alles hören! 1525

Don Cesar.

Woher sie kam, und wie sie sich zu mir

Gefunden, dieses frage nicht. Als ich
Die Augen wandte, stand sie mir zur Seite,
Und dunkel mächtig, wunderbar ergriff
Im tiefsten Innersten mich ihre Nähe. 1530
Nicht ihres Lächelns holder Zauber war's,
Nicht ihres Wesens schöner Außenschein,
Die Reize nicht, die auf der Wange schweben,
Selbst nicht der Glanz der göttlichen Gestalt:
Es war ihr tiefstes und geheimstes Leben, 1535
Was mich ergriff mit heiliger Gewalt,
Wie Zaubers Kräfte unbegreiflich weben.
Die Seelen schienen ohne Worteslaut,
Sich ohne Mittel geistig zu berühren,
Als sich mein Atem mischte mit dem ihren; 1540
Fremd war sie mir und innig doch vertraut,
Und klar auf einmal fühlt' ich's in mir werden:
Die ist es oder keine sonst auf Erden!

Don Manuel (mit Feuer einfallend).

Das ist der Liebe heil'ger Götterstrahl,
Der in die Seele schlägt und trifft und zündet, 1545
Wenn sich Verwandtes zum Verwandten findet.
Da ist kein Widerstand und keine Wahl,
Es löst der Mensch nicht, was der Himmel bindet.
— Dem Bruder fall' ich bei, ich muß ihn loben,
Mein eigen Schicksal ist's, was er erzählt, 1550
Den Schleier hat er glücklich aufgehoben
Von dem Gefühl, das dunkel mich beseelt.

Isabella.

Den eignen freien Weg, ich seh' es wohl,
Will das Verhängnis gehn mit meinen Kindern.

Vom Berge stürzt der ungeheure Strom, 1555
Wühlt sich sein Bette selbst und bricht sich Bahn;
Nicht des gemessnen Pfades achtet er,
Den ihm die Klugheit vorbedächtig baut.
So unterwerf' ich mich — wie kann ich's ändern? —
Der unregiersam stärkern Götterhand, 1560
Die meines Hauses Schicksal dunkel spinnt.
Der Söhne Herz ist meiner Hoffnung Pfand,
Sie denken groß, wie sie geboren sind.

Sechster Auftritt.

Isabella. Don Manuel. Don Cesar. Diego zeigt sich an der Thüre.

Isabella.

Doch sieh! Da kommt mein treuer Knecht zurück.
Nur näher, näher, redlicher Diego! 1565
Wo ist mein Kind? — Sie wissen alles. Hier
Ist kein Geheimnis mehr. Wo ist sie? Sprich!
Verbirg sie länger nicht, wir sind gefaßt,
Die höchste Freude zu ertragen. Komm!

(Sie will mit ihm nach der Thüre gehen.)

Was ist das? Wie? Du zögerst? Du verstummst? 1570
Das ist kein Blick, der Gutes mir verkündet!
Was ist dir? Sprich! Ein Schauder faßt mich an.
Wo ist sie? Wo ist Beatrice?

(Will hinaus.)

Don Manuel (für sich, betroffen).

Beatrice!

Diego (hält sie zurück).

Bleib'!

Isabella.

Wo ist sie? Mich entseelt die Angst.

Diego.

Sie folgt
Mir nicht. Ich bringe dir die Tochter nicht. 1575

Isabella.

Was ist geschehn? Bei allen Heil'gen, rede!

Don Cesar.

Wo ist die Schwester? Unglücksel'ger, rede!

Diego.

Sie ist geraubt! Gestohlen von Korsaren!
O hätt' ich nimmer diesen Tag gesehn!

Don Manuel.

Fass' dich, o Mutter!

Don Cesar.

Mutter, sei gefaßt! 1580
Bezwinge dich, bis du ihn ganz vernommen!

Diego.

Ich machte schnell mich auf, wie du befohlen,
Die oft betretne Straße nach dem Kloster
Zum letztenmal zu gehn. Die Freude trug mich
Auf leichten Flügeln fort.

Don Cesar.

Zur Sache!

Don Manuel.

Rede! 1585

Diego.

Und da ich in die wohlbekannten Höfe
Des Klosters trete, die ich oft betrat,
Nach deiner Tochter ungeduldig frage,
Seh' ich des Schreckens Bild in jedem Auge,
Entsetzt vernehm' ich das Entsetzliche. 1590

(Isabella sinkt bleich und zitternd auf einen Sessel, Don Manuel ist um sie beschäftigt.)

Don Cesar.

Und Mauren, sagst du, raubten sie hinweg?
Sah man die Mauren? Wer bezeugte dies?

Diego.

Ein maurisch Räuberschiff gewahrte man
In einer Bucht, unfern dem Kloster ankernd.

Don Cesar.

Manch Segel rettet sich in diese Buchten 1595
Vor des Orkanes Wut. Wo ist das Schiff?

Diego.

Heut' frühe sah man es in hoher See
Mit voller Segel Kraft das Weite suchen.

Don Cesar.

Hört man von anderm Raub noch, der geschehn?
Dem Mauren g'nügt einfache Beute nicht. 1600

Diego.

Hinweg getrieben wurde mit Gewalt
Die Rinderherde, die dort weidete.

Don Cesar.

Wie konnten Räuber aus des Klosters Mitte
Die Wohlverschloßne heimlich raubend stehlen?

Diego.

Des Klostergartens Mauren waren leicht 1605
Auf hoher Leiter Sprossen überstiegen.

Don Cesar.

Wie brachen sie ins Innerste der Zellen?
Denn fromme Nonnen hält der strenge Zwang.

Diego.

Die noch durch kein Gelübde sich gebunden,
Sie durfte frei im Freien sich ergehen. 1610

Don Cesar.

Und pflegte sie des freien Rechtes oft
Sich zu bedienen? Dieses sage mir.

Diego.

Oft sah man sie des Gartens Stille suchen,
Der Wiederkehr vergaß sie heute nur.

Don Cesar
(nachdem er sich eine Weile bedacht).

Raub, sagst du? War sie frei genug dem Räuber, 1615
So konnte sie in Freiheit auch entfliehen.

Isabella (steht auf).

Es ist Gewalt! Es ist verwegner Raub!
Nicht pflichtvergessen konnte meine Tochter
Aus freier Neigung dem Entführer folgen.

Don Manuel! Don Cesar! Eine Schwester 1620
Dacht' ich euch zuzuführen; doch ich selbst
Soll jetzt sie eurem Heldenarm verdanken.
In eurer Kraft erhebt euch, meine Söhne!
Nicht ruhig duldet es, daß eure Schwester
Des frechen Diebes Beute sei. Ergreift 1625
Die Waffen! Rüstet Schiffe aus! Durchforscht
Die ganze Küste! Durch alle Meere setzt
Dem Räuber nach! Erobert euch die Schwester!

Don Cesar.

Leb' wohl! Zur Rache flieg' ich, zur Entdeckung!

(Er geht ab. Don Manuel, aus einer tiefen Zerstreuung erwachend, wendet sich beunruhigt zu Diego.)

Don Manuel.

Wann, sagst du, sei sie unsichtbar geworden? 1630

Diego.

Seit diesem Morgen erst ward sie vermißt.

Don Manuel (zu Donna Isabella).

Und Beatrice nennt sich deine Tochter?

Isabella.

Dies ist ihr Name. Eile! Frage nicht!

Don Manuel.

Nur eines noch, o Mutter, laß mich wissen —

Isabella.

Fliege zur That! Des Bruders Beispiel folge! 1635

Don Manuel.

In welcher Gegend, ich beschwöre dich —

Isabella (ihn forttreibend).

Sieh meine Thränen, meine Todesangst!

Don Manuel.

In welcher Gegend hieltst du sie verborgen?

Isabella.

Verborgner nicht war sie im Schoß der Erde!

Diego.

O, jetzt ergreift mich plötzlich bange Furcht. 1640

Don Manuel.

Furcht, und worüber? Sage, was du weißt!

Diego.

Daß ich des Raubs unschuldig Ursach' sei.

Isabella.

Unglücklicher, entdecke, was geschehn.

Diego.

Ich habe dir's verhehlt, Gebieterin,
Dein Mutterherz mit Sorge zu verschonen. 1645
Am Tage, als der Fürst beerdigt ward,
Und alle Welt, begierig nach dem Neuen,
Der ernsten Feier sich entgegendrängte,
Lag deine Tochter, denn die Kunde war
Auch in des Klosters Mauren eingedrungen, 1650
Lag sie mir an mit unabläss'gem Flehn,
Ihr dieses Festes Anblick zu gewähren.
Ich Unglückseliger ließ mich bewegen,
Verhüllte sie in ernste Trauertracht,

Und also war sie Zeugin jenes Festes. 1655
Und dort, befürcht' ich, in des Volks Gewühl,
Das sich herbeigedrängt von allen Enden,
Ward sie vom Aug' des Räubers ausgespäht,
Denn ihrer Schönheit Glanz birgt keine Hülle.

Don Manuel (vor sich, erleichtert).

Glücksel'ges Wort, das mir das Herz befreit! 1660
Das gleicht ihr nicht. Dies Zeichen trifft nicht zu.

Isabella.

Wahnsinn'ger Alter! So verrietst du mich!

Diego.

Gebieterin, ich dacht' es gut zu machen.
Die Stimme der Natur, die Macht des Bluts
Glaubt' ich in diesem Wunsche zu erkennen; 1665
Ich hielt es für des Himmels eignes Werk,
Der mit verborgen ahnungsvollem Zuge
Die Tochter hintrieb zu des Vaters Grab.
Der frommen Pflicht wollt' ich ihr Recht erzeigen,
Und so aus guter Meinung schafft' ich Böses. 1670

Don Manuel (vor sich).

Was steh' ich hier in Furcht und Zweifels Qualen?
Schnell will ich Licht mir schaffen und Gewißheit.
(Will gehen.)

Don Cesar (der zurückkommt).

Verzieh, Don Manuel, gleich folg' ich dir.

Don Manuel.

Folge mir nicht! Hinweg, mir folge niemand!
(Er geht ab.)

Don Cesar

(sieht ihm verwundert nach).

Was ist dem Bruder? Mutter, sage mir's. 1675

Isabella.

Ich kenn' ihn nicht mehr. Ganz verkenn' ich ihn.

Don Cesar.

Du siehst mich wiederkehren, meine Mutter,
Denn in des Eifers heftiger Begier
Vergaß ich, um ein Zeichen dich zu fragen,
Woran man die verlorne Schwester kennt. 1680
Wie find' ich ihre Spuren, eh' ich weiß,
Aus welchem Ort die Räuber sie gerissen?
Das Kloster nenne mir, das sie verbarg.

Isabella.

Der heiligen Cecilia ist's gewidmet,
Und hinterm Waldgebirge, das zum Ätna 1685
Sich langsam steigend hebt, liegt es versteckt
Wie ein verschwiegner Aufenthalt der Seelen.

Don Cesar.

Sei gutes Muts! Vertraue deinen Söhnen!
Die Schwester bring' ich dir zurück, müßt' ich
Durch alle Länder sie und Meere suchen. 1690
Doch eines, Mutter, ist es, was mich kümmert:
Die Braut verließ ich unter fremdem Schutz.
Nur dir kann ich das teure Pfand vertrauen,
Ich sende sie dir her, du wirst sie schauen;
An ihrer Brust, an ihrem lieben Herzen 1695
Wirst du des Grams vergessen und der Schmerzen.

(Er geht ab.)

Isabella.

Wann endlich wird der alte Fluch sich lösen,
Der über diesem Hause lastend ruht?
Mit meiner Hoffnung spielt ein tückisch Wesen,
Und nimmer stillt sich seines Neides Wut. 1700
So nahe glaubt' ich mich dem sichern Hafen,
So fest vertraut' ich auf des Glückes Pfand,
Und alle Stürme glaubt' ich eingeschlafen,
Und freudig winkend sah ich schon das Land
Im Abendglanz der Sonne sich erhellen; 1705
Da kommt ein Sturm, aus heitrer Luft gesandt,
Und reißt mich wieder in den Kampf der Wellen.

(Sie geht nach dem innern Hause, wohin ihr Diego folgt.)

Dritter Aufzug.

Die Scene verwandelt sich in den Garten.

Erster Auftritt.

Beide Chöre. Zuletzt Beatrice.

Der Chor des Don Manuel kommt in festlichem Aufzug, mit Kränzen geschmückt und die oben beschriebnen Brautgeschenke begleitend; der Chor des Don Cesar will ihm den Eintritt verwehren.

Erster Chor. (Cajetan.)

Du würdest wohl thun, diesen Platz zu leeren.

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Ich will's, wenn beßre Männer es begehren.

Erster Chor. (Cajetan.)

Du könntest merken, daß du lästig bist. 1710

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Deswegen bleib' ich, weil es dich verdrießt.

Erster Chor. (Cajetan.)

Hier ist mein Platz. Wer darf zurück mich halten?

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Ich darf es thun, ich habe hier zu walten.

Erster Chor. (Cajetan.)

Mein Herrscher sendet mich, Don Manuel.

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Ich stehe hier auf meines Herrn Befehl. 15

Erster Chor. (Cajetan.)

Dem ältern Bruder muß der jüngre weichen.

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Dem Erstbesitzenden gehört die Welt.

Erster Chor. (Cajetan.)

Verhaßter, geh und räume mir das Feld!

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Nicht, bis sich unsre Schwerter erst vergleichen.

Erster Chor. (Cajetan.)

Find' ich dich überall in meinen Wegen? 1720

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Wo mir's gefällt, da tret' ich dir entgegen.

Erster Chor. (Cajetan.)

Was hast du hier zu horchen und zu hüten?

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Was hast du hier zu fragen, zu verbieten?

Erster Chor. (Cajetan.)

Dir steh' ich nicht zu Red' und Antwort hier.

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Und nicht des Wortes Ehre gönn' ich dir. 1725

Erster Chor. (Cajetan.)

Ehrfurcht gebührt, o Jüngling, meinen Jahren.

Zweiter Chor. (Bohemund.)

In Tapferkeit bin ich wie du erfahren.

Beatrice (stürzt hinaus).

Weh mir! Was wollen diese wilden Scharen?

Erster Chor (Cajetan) zum zweiten.

Nichts acht' ich dich und deine stolze Miene.

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Ein beßrer ist der Herrscher, dem ich diene. 1730

Beatrice.

O weh mir, weh mir, wenn er jetzt erschiene!

Erster Chor. (Cajetan.)

Du lügst! Don Manuel besiegt ihn weit.

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Den Preis gewinnt mein Herr in jedem Streit.

Beatrice.

Jetzt wird er kommen, dies ist seine Zeit.

Erster Chor. (Cajetan.)

Wäre nicht Friede, Recht verschafft' ich mir! 1735

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Wär's nicht die Furcht kein Friede wehrte dir.

Beatrice.

O wär' er tausend Meilen weit von hier!

Erster Chor. (Cajetan.)

Das Gesetz fürcht' ich, nicht deiner Blicke Trutz.

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Wohl thust du dran, es ist des Feigen Schutz.

Erster Chor. (Cajetan.)

Fang' an, ich folge!

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Mein Schwert ist heraus! 1740

Beatrice

(in der heftigsten Beängstigung).

Sie werden handgemein, die Degen blitzen.
Ihr Himmelsmächte, haltet ihn zurück!
Werft euch in seinen Weg, ihr Hindernisse!
Eine Schlinge legt, ein Netz um seine Füße,
Daß er verfehle diesen Augenblick! 1745
Ihr Engel alle, die ich flehend bat,
Ihn herzuführen, täuschet meine Bitte,
Weit, weit von hier entfernet seine Schritte!

(Sie eilt hinein. Indem die Chöre einander anfallen, erscheint Don Manuel.)

Zweiter Auftritt.

Don Manuel. Der Chor.

Don Manuel.

Was seh' ich? Haltet ein!

Erster Chor

(Cajetan, Berengar, Manfred) zum zweiten.

Komm an! Komm an!

Zweiter Chor.

(Bohemund, Roger, Hippolyt.)

Nieder mit ihnen! Nieder!

Don Manuel

(tritt zwischen sie mit gezogenem Schwert).

Haltet ein! 1750

Erster Chor. (Cajetan.)

Es ist der Fürst.

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Der Bruder! Haltet Friede!

Don Manuel.

Den streck' ich tot auf dieses Rasens Grund,
Der mit gezuckter Augenwimper nur
Die Fehde fortsetzt und dem Gegner droht.
Rast ihr? Was für ein Dämon reizt euch an, 1755
Des alten Zwistes Flammen aufzublasen,
Der zwischen uns, den Fürsten, abgethan
Und ausgeglichen ist auf immerdar?
Wer fing den Streit an? Redet! Ich will's wissen.

Erster Chor. (Cajetan. Berengar.)

Sie standen hier —

Zweiter Chor

(Roger, Bohemund), unterbrechend.

Sie kamen —

Don Manuel (zum ersten Chor).

Rede du! 1760

Erster Chor. (Cajetan.)

Wir kamen her, mein Fürst, die Hochzeitsgaben
Zu überreichen, wie du uns befahlst.
Geschmückt zu einem Feste, keineswegs
Zum Krieg bereit, du siehst es, zogen wir
In Frieden unsern Weg, nichts Arges denkend 1765
Und trauend dem beschworenen Vertrag.
Da fanden wir sie feindlich hier gelagert
Und uns den Eingang sperrend mit Gewalt.

Don Manuel.

Unsinnige! Ist keine Freistatt sicher
Genug vor eurer blinden, tollen Wut? 1770
Auch in der Unschuld still verborgnen Sitz
Bricht euer Hader friedestörend ein?

(Zum zweiten Chor.)

Weiche zurück! Hier sind Geheimnisse,
Die deine kühne Gegenwart nicht dulden.

(Da derselbe zögert.)

Zurück! Dein Herr gebietet dir's durch mich, 1775
Denn wir sind jetzt ein Haupt und ein Gemüt,
Und mein Befehl ist auch der seine. Geh!

(Zum ersten Chor.)

Du bleibst und wahrst des Eingangs.

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Was beginnen?
Die Fürsten sind versöhnt, das ist die Wahrheit,
Und in der hohen Häupter Span und Streit 1780
Sich unberufen, vielgeschäftig drängen,
Bringt wenig Dank und öfterer Gefahr.
Denn wenn der Mächtige des Streits ermüdet,
Wirft er behend auf den geringen Mann,
Der arglos ihm gedient, den blut'gen Mantel 1785
Der Schuld, und leicht gereinigt steht er da.
Drum mögen sich die Fürsten selbst vergleichen,
Ich acht' es für geratner, wir gehorchen.

(Der zweite Chor geht ab, der erste zieht sich nach dem Hintergrund der Scene zurück. In demselben Augenblick stürzt Beatrice heraus und wirft sich in Don Manuels Arme.)

Dritter Auftritt.

Beatrice. Don Manuel.

Beatrice.

Du bist's. Ich habe dich wieder. Grausamer!
Du hast mich lange, lange schmachten lassen, 1790
Der Furcht und allen Schrecknissen zum Raub
Dahingegeben. Doch nichts mehr davon!
Ich habe dich, in deinen lieben Armen
Ist Schutz und Schirm vor jeglicher Gefahr.
Komm! Sie sind weg! Wir haben Raum zur Flucht, 1795
Fort, laß uns keinen Augenblick verlieren!

(Sie will ihn mit sich fortziehen und sieht ihn jetzt erst genauer an.)

Was ist dir? So verschlossen feierlich

Empfängst du mich, entziehst dich meinen Armen,
Als wolltest du mich lieber ganz verstoßen?
Ich kenne dich nicht mehr. Ist dies Don Manuel, 1800
Mein Gatte, mein Geliebter?

Don Manuel.

Beatrice!

Beatrice.

Nein, rede nicht! Jetzt ist nicht Zeit zu Worten!
Fort laß uns eilen, schnell, der Augenblick
Ist kostbar —

Don Manuel.

Bleib'! Antworte mir!

Beatrice.

Fort! Fort!
Eh' diese wilden Männer wiederkehren! 1805

Don Manuel.

Bleib'! Jene Männer werden uns nicht schaden.

Beatrice.

Doch, doch, du kennst sie nicht. O komm! Entfliehe!

Don Manuel.

Von meinem Arm beschützt, was kannst du fürchten?

Beatrice.

O glaube mir, es giebt hier mächt'ge Menschen.

Don Manuel.

Geliebte, keinen mächtigern als mich. 1810

Beatrice.

Du gegen diese vielen ganz allein?

Don Manuel.

Ich ganz allein! Die Männer, die du fürchtest —

Beatrice.

Du kennst sie nicht, du weißt nicht, wem sie dienen.

Don Manuel.

Mir dienen sie, und ich bin ihr Gebieter.

Beatrice.

Du bist — ein Schrecken fliegt durch meine Seele! 1815

Don Manuel.

Lerne mich endlich kennen, Beatrice!
Ich bin nicht der, der ich dir schien zu sein,
Der arme Ritter nicht, der unbekannte,
Der liebend nur um deine Liebe warb.
Wer ich wahrhaftig bin, was ich vermag, 1820
Woher ich stamme, hab' ich dir verborgen.

Beatrice.

Du bist Don Manuel nicht? Weh mir, wer bist du?

Don Manuel.

Don Manuel heiß' ich — doch ich bin der Höchste,
Der diesen Namen führt in dieser Stadt,
Ich bin Don Manuel, Fürst von Messina. 1825

Beatrice.

Du wärst Don Manuel, Don Cesars Bruder?

Don Manuel.

Don Cesar ist mein Bruder.

Beatrice.

Ist dein Bruder?

Don Manuel.

Wie? Dies erschreckt dich? Kennst du den Don Cesar?
Kennst du noch sonsten jemand meines Bluts?

Beatrice.

Du bist Don Manuel, der mit dem Bruder 1830
In Hasse lebt und unversöhnter Fehde?

Don Manuel.

Wir sind versöhnt, seit heute sind wir Brüder,
Nicht von Geburt nur, nein, von Herzen auch.

Beatrice.

Versöhnt, seit heute!

Don Manuel.

Sage mir, was ist das?
Was bringt dich so in Aufruhr? Kennst du mehr 1835
Als nur den Namen bloß von meinem Hause?
Weiß ich dein ganz Geheimnis? Hast du nichts,
Nichts mir verschwiegen oder vorenthalten?

Beatrice.

Was denkst du? Wie? Was hätt' ich zu gestehen?

Don Manuel.

Von deiner Mutter hast du mir noch nichts 1840

Gesagt. Wer ist sie? Würdest du sie kennen,
Wenn ich sie dir beschriebe, dir sie zeigte?

Beatrice.

Du kennst sie — kennst sie und verbargest mir?

Don Manuel.

Weh dir und wehe mir, wenn ich sie kenne!

Beatrice.

O, sie ist gütig wie das Licht der Sonne! 1845
Ich seh' sie vor mir, die Erinnerung
Belebt sich wieder, aus der Seele Tiefen
Erhebt sich mir die göttliche Gestalt.
Der braunen Locken dunkle Ringe seh' ich
Des weißen Halses edle Form beschatten. 1850
Ich seh' der Stirne rein gewölbten Bogen,
Des großen Auges dunkelhellen Glanz,
Auch ihrer Stimme seelenvolle Töne
Erwachen mir —

Don Manuel.

Weh mir! Du schilderst sie!

Beatrice.

Und ich entfloh ihr! Konnte sie verlassen, 1855
Vielleicht am Morgen eben dieses Tags,
Der mich auf ewig ihr vereinen sollte!
O, selbst die Mutter gab ich hin für dich!

Don Manuel.

Messinas Fürstin wird dir Mutter sein.
Zu ihr bring' ich dich jetzt; sie wartet deiner. 1860

Beatrice.

Was sagst du? Deine Mutter und Don Cesars?
Zu ihr mich bringen? Nimmer, nimmermehr!

Don Manuel.

Du schauderst? Was bedeutet dies Entsetzen?
Ist meine Mutter keine Fremde dir?

Beatrice.

O unglückselig traurige Entdeckung! 1865
O hätt' ich nimmer diesen Tag gesehn!

Don Manuel.

Was kann dich ängstigen, nun du mich kennst,
Den Fürsten findest in dem Unbekannten?

Beatrice.

O gieb mir diesen Unbekannten wieder,
Mit ihm auf ödem Eiland wär' ich selig! 1870

Don Cesar (hinter der Scene).

Zurück! Welch vieles Volk ist hier versammelt?

Beatrice.

Gott! Diese Stimme! Wo verberg' ich mich?

Don Manuel.

Erkennst du diese Stimme? Nein, du hast
Sie nie gehört und kannst sie nicht erkennen!

Beatrice.

O laß uns fliehen! Komm und weile nicht! 1875

Don Manuel.

Was fliehn? Es ist des Bruders Stimme, der
Mich sucht; zwar wundert mich, wie er entdeckte —

Beatrice.

Bei allen Heiligen des Himmels, meid' ihn!
Begegne nicht dem heftig Stürmenden,
Laß dich von ihm an diesem Ort nicht finden! 1880

Don Manuel.

Geliebte Seele, dich verwirrt die Furcht!
Du hörst mich nicht, wir sind versöhnte Brüder!

Beatrice.

O Himmel, rette mich aus dieser Stunde!

Don Manuel.

Was ahndet mir? Welch ein Gedanke faßt
Mich schaudernd? Wär' es möglich — wäre dir 1885
Die Stimme keine fremde? Beatrice,
Du warst — mir grauet, weiter fort zu fragen —
Du warst — bei meines Vaters Leichenfeier?

Beatrice.

Weh mir!

Don Manuel.

Du warst zugegen?

Beatrice.

Zürne nicht!

Don Manuel.

Unglückliche, du warst?

Beatrice.

Ich war zugegen. 1890

Don Manuel.

Entsetzen!

Beatrice.

Die Begierde war zu mächtig.
Vergieb mir! Ich gestand dir meinen Wunsch;
Doch plötzlich ernst und finster, ließest du
Die Bitte fallen, und so schwieg auch ich.
Doch weiß ich nicht, welch bösen Sternes Macht 1895
Mich trieb mit unbezwinglichem Gelüsten.
Des Herzens heißen Drang mußt' ich vergnügen,
Der alte Diener lieh mir seinen Beistand,
Ich war dir ungehorsam, und ich ging.

(Sie schmiegt sich an ihn, indem tritt Don Cesar herein, von dem ganzen Chor begleitet.)

Vierter Auftritt.

Beide Brüder. Beide Chöre. Beatrice.

Zweiter Chor
(Bohemund) zu Don Cesar.

Du glaubst uns nicht. Glaub' deinen eignen Augen! 1900

Don Cesar
(tritt heftig ein und fährt beim Anblick seines Bruders mit Entsetzen zurück).

Blendwerk der Hölle! Was? In seinen Armen!

(Näher tretend, zu Don Manuel.)

Giftvolle Schlange! Das ist deine Liebe!
Deswegen logst du tückisch mir Versöhnung!

O, eine Stimme Gottes war mein Haß!
Fahre zur Hölle, falsche Schlangenseele! 1905

(Er ersticht ihn.)

Don Manuel.

Ich bin des Todes — Beatrice! — Bruder!

(Er sinkt und stirbt. Beatrice fällt neben ihm ohnmächtig nieder.)

Erster Chor. (Cajetan.)

Mord! Mord! Herbei! Greift zu den Waffen alle!
Mit Blut gerächet sei die blut'ge That!

(Alle ziehen die Degen.)

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Heil uns! Der lange Zwiespalt ist geendigt,
Nur einem Herrscher jetzt gehorcht Messina. 1910

Erster Chor.

(Cajetan, Berengar, Manfred.)

Rache! Rache! Der Mörder falle, falle!
Ein sühnend Opfer dem Gemordeten!

Zweiter Chor.

(Bohemund, Roger, Hippolyt.)

Herr, fürchte nichts, wir stehen treu zu dir.

Don Cesar

(mit Ansehen zwischen sie tretend).

Zurück! Ich habe meinen Feind getötet,
Der mein vertrauend redlich Herz betrog, 1915
Die Bruderliebe mir zum Fallstrick legte.
Ein furchtbar gräßlich Ansehn hat die That,
Doch der gerechte Himmel hat gerichtet.

Erster Chor. (Cajetan.)

Weh dir, Messina! Wehe! Wehe! Wehe!
Das gräßlich Ungeheure ist geschehn 1920
In deinen Mauren. Wehe deinen Müttern
Und Kindern, deinen Jünglingen und Greisen!
Und wehe der noch ungebornen Frucht!

Don Cesar.

Die Klage kommt zu spät. Hier schaffet Hülfe!
(Auf Beatricen zeigend.)
Ruft sie ins Leben! Schnell entfernet sie 1925
Von diesem Ort des Schreckens und des Todes.
Ich kann nicht länger weilen, denn mich ruft
Die Sorge fort um die geraubte Schwester.
Bringt sie in meiner Mutter Schloß und sprecht,
Es sei ihr Sohn Don Cesar, der sie sende! 1930

(Er geht ab; die ohnmächtige Beatrice wird von dem zweiten Chor auf eine Bank gesetzt und so hinweggetragen; der erste Chor bleibt bei dem Leichnam zurück, um welchen auch die Knaben, die die Brautgeschenke tragen, in einem Halbkreis herumstehen.)

Fünfter Auftritt.

Chor. (Cajetan.)

Sagt mir! Ich kann's nicht fassen und deuten,
Wie es so schnell sich erfüllend genaht.
Längst wohl sah ich im Geist mit weiten
Schritten das Schreckensgespenst herschreiten
Dieser entsetzlichen, blutigen That. 1935
Dennoch übergießt mich ein Grauen,
Da sie vorhanden ist und geschehen,
Da ich erfüllt muß vor Augen schauen,

Was ich in ahndender Furcht nur gesehen.
All mein Blut in den Adern erstarrt 1940
Vor der gräßlich entschiedenen Gegenwart.

Einer aus dem Chor. (Manfred.)

Lasset erschallen die Stimme der Klage!
Holder Jüngling,
Da liegt er entseelt,
Hingestreckt in der Blüte der Tage, 1945
Schwer umfangen von Todesnacht,
An der Schwelle der bräutlichen Kammer.
Aber über dem Stummen erwacht
Lauter, unermeßlicher Jammer.

Ein Zweiter. (Berengar.)

Wir kommen, wir kommen 1950
Mit festlichem Prangen,
Die Braut zu empfangen,
Es bringen die Knaben
Die reichen Gewande, die bräutlichen Gaben;
Das Fest ist bereitet, es warten die Zeugen. 1955
Aber der Bräutigam höret nicht mehr,
Nimmer erweckt ihn der fröhliche Reigen,
Denn der Schlummer der Toten ist schwer.

Ganzer Chor.

Schwer und tief ist der Schlummer der Toten,
Nimmer erweckt ihn die Stimme der Braut, 1960
Nimmer des Hifthorns fröhlicher Laut,
Starr und fühllos liegt er am Boden.

Ein Dritter. (Cajetan.)

Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe,

Die der Mensch, der vergängliche, baut?
Heute umarmtet ihr euch als Brüder, 1965
Einig gestimmt mit Herzen und Munde,
Diese Sonne, die jetzo nieder
Geht, sie leuchtete eurem Bunde.
Und jetzt liegst du, dem Staube vermählt,
Von des Brudermords Händen entseelt, 1970
In dem Busen die gräßliche Wunde!
Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe,
Die der Mensch, der flüchtige Sohn der Stunde,
Aufbaut auf dem betrüglichen Grunde?

Chor. (Berengar.)

Zu der Mutter will ich dich tragen, 1975
Eine unbeglückende Last!
Diese Cypresse laßt uns zerschlagen
Mit der mörd'rischen Schneide der Axt,
Eine Bahre zu flechten aus ihren Zweigen.
Nimmer soll sie Lebendiges zeugen, 1980
Die die tödliche Frucht getragen,
Nimmer in fröhlichem Wuchs sich erheben,
Keinem Wandrer mehr Schatten geben;
Die sich genährt auf des Mordes Boden,
Soll verflucht sein zum Dienst der Toten. 1985

Erster. (Manfred.)

Aber wehe dem Mörder, wehe,
Der dahin geht in thörichtem Mut!
Hinab, hinab in der Erde Ritzen
Rinnet, rinnet, rinnet dein Blut.
Drunten aber im Tiefen sitzen 1990

Lichtlos, ohne Gesang und Sprache,
Der Themis Töchter, die nie vergessen,
Die Untrüglichen, die mit Gerechtigkeit messen,
Fangen es auf in schwarzen Gefäßen,
Rühren und mengen die schreckliche Rache. 1995

Zweiter. (Berengar.)

Leicht verschwindet der Thaten Spur
Von der sonnenbeleuchteten Erde
Wie aus dem Antlitz die leichte Gebärde.
Aber nichts ist verloren und verschwunden,
Was die geheimnisvoll waltenden Stunden 2000
In den dunkel schaffenden Schoß aufnahmen.
Die Zeit ist eine blühende Flur,
Ein großes Lebendiges ist die Natur,
Und alles ist Frucht, und alles ist Samen.

Dritter. (Cajetan.)

Wehe, wehe dem Mörder, wehe, 2005
Der sich gesät die tödliche Saat!
Ein andres Antlitz, eh' sie geschehen,
Ein anderes zeigt die vollbrachte That.
Mutvoll blickt sie und kühn dir entgegen,
Wenn der Rache Gefühle den Busen bewegen; 2010
Aber ist sie geschehn und begangen,
Blickt sie dich an mit erbleichenden Wangen.
Selber die schrecklichen Furien schwangen
Gegen Orestes die höllischen Schlangen,
Reizten den Sohn zu dem Muttermord an. 2015
Mit der Gerechtigkeit heiligen Zügen
Wußten sie listig sein Herz zu betrügen,

Bis er die tödliche That nun gethan,
Aber da er den Schoß jetzt geschlagen,
Der ihn empfangen und liebend getragen, 2020
Siehe, da kehrten sie
Gegen ihn selber
Schrecklich sich um.
Und er erkannte die furchtbaren Jungfrau'n,
Die den Mörder ergreifend fassen, 2025
Die von jetzt an ihn nimmer lassen,
Die ihn mit ewigem Schlangenbiß nagen,
Die von Meer zu Meer ihn ruhelos jagen
Bis in das delphische Heiligtum.

(Der Chor geht ab, den Leichnam Don Manuels auf einer Bahre tragend.)

Vierter Aufzug.

Die Säulenhalle.

Es ist Nacht, die Scene ist von oben herab durch eine große Lampe erleuchtet.

Erster Auftritt.

Donna Isabella und **Diego** treten auf.

Isabella.

Noch keine Kunde kam von meinen Söhnen, 2030
Ob eine Spur sich fand von der Verlornen?

Diego.

Noch nichts, Gebieterin. Doch hoffe alles
Von deiner Söhne Ernst und Emsigkeit!

Isabella.

Wie ist mein Herz geängstiget, Diego!
Es stand bei mir, dies Unglück zu verhüten. 2035

Diego.

Drück' nicht des Vorwurfs Stachel in dein Herz!
An welcher Vorsicht ließest du's ermangeln?

Isabella.

Hätt' ich sie früher an das Licht gezogen,
Wie mich des Herzens Stimme mächtig trieb!

Diego.

Die Klugheit wehrte dir's, du thatest weise; 2040
Doch der Erfolg ruht in des Himmels Hand.

Isabella.

Ach, so ist keine Freude rein! Mein Glück
Wär' ein vollkommnes ohne diesen Zufall.

Diego.

Dies Glück ist nur verzögert, nicht zerstört;
Genieße du jetzt deiner Söhne Frieden. 2045

Isabella.

Ich habe sie einander Herz an Herz
Umarmen sehn — ein nie erlebter Anblick!

Diego.

Und nicht ein Schauspiel bloß, es ging von Herzen,
Denn ihr Geradsinn haßt der Lüge Zwang.

Isabella.

Ich seh' auch, daß sie zärtlicher Gefühle, 2050

Der schönen Neigung fähig sind; mit Wonne
Entdeck' ich, daß sie ehren, was sie lieben.
Der ungebundnen Freiheit wollen sie
Entsagen, nicht dem Zügel des Gesetzes
Entzieht sich ihre brausend wilde Jugend, 2055
Und sittlich selbst blieb ihre Leidenschaft.
Ich will dir's jetzo gern gestehn, Diego,
Daß ich mit Sorge diesem Augenblick,
Der aufgeschlossnen Blume des Gefühls
Mit banger Furcht entgegensah. Die Liebe 2060
Wird leicht zur Wut in heftigen Naturen.
Wenn in den aufgehäuften Feuerzunder
Des alten Hasses auch noch dieser Blitz,
Der Eifersucht feindsel'ge Flamme schlug —
Mir schaudert, es zu denken — ihr Gefühl, 2065
Das niemals einig war, gerade hier
Zum erstenmal unselig sich begegnet!
Wohl mir! Auch diese donnerschwere Wolke,
Die über mir schwarz drohend niederhing,
Sie führte mir ein Engel still vorüber, 2070
Und leicht nun atmet die befreite Brust.

Diego.

Ja, freue deines Werkes dich! Du hast
Mit zartem Sinn und ruhigem Verstand
Vollendet, was der Vater nicht vermochte
Mit aller seiner Herrschermacht. Dein ist 2075
Der Ruhm; doch auch dein Glücksstern ist zu loben.

Isabella.

Vieles gelang mir. Viel auch that das Glück.
Nichts Kleines war es, solche Heimlichkeit

Verhüllt zu tragen diese langen Jahre,
Den Mann zu täuschen, den umsichtigsten 2080
Der Menschen, und ins Herz zurückzudrängen
Den Trieb des Bluts, der mächtig wie des Feuers
Verschloss'ner Gott aus seinen Banden strebte.

Diego.

Ein Pfand ist mir des Glückes lange Gunst,
Daß alles sich erfreulich lösen wird. 2085

Isabella.

Ich will nicht eher meine Sterne loben,
Bis ich das Ende dieser Thaten sah.
Daß mir der böse Genius nicht schlummert,
Erinnert warnend mich der Tochter Flucht.
— Schilt oder lobe meine That, Diego! 2090
Doch dem Getreuen will ich nichts verbergen.
Nicht tragen konnt' ich's, hier in müß'ger Ruh'
Zu harren des Erfolgs, indes die Söhne
Geschäftig forschen nach der Tochter Spur.
Gehandelt hab' auch ich. Wo Menschenkunst 2095
Nicht zureicht, hat der Himmel oft geraten.

Diego.

Entdecke mir, was mir zu wissen ziemt.

Isabella.

Einsiedelnd auf des Ätna Höhen haust
Ein frommer Klausner, von uralters her
Der Greis genannt des Berges, welcher, näher 2100
Dem Himmel wohnend als der andern Menschen
Tiefwandelndes Geschlecht, den ird'schen Sinn

In leichter, reiner Ätherluft geläutert,
Und von dem Berg der aufgewälzten Jahre
Hinabsieht in das aufgelöste Spiel 2105
Des unverständlich krummgewundnen Lebens.
Nicht fremd ist ihm das Schicksal meines Hauses,
Oft hat der heil'ge Mann für uns den Himmel
Gefragt und manchen Fluch hinweggebetet.
Zu ihm hinaufgesandt hab' ich alsbald 2110
Des raschen Boten jugendliche Kraft,
Daß er mir Kunde von der Tochter gebe,
Und stündlich harr' ich dessen Wiederkehr.

Diego.

Trügt mich mein Auge nicht, Gebieterin,
So ist's derselbe, der dort eilend naht, 2115
Und Lob fürwahr verdient der Emsige!

Zweiter Auftritt.

Bote. Die Vorigen.

Isabella.

Sag' an, und weder Schlimmes hehle mir
Noch Gutes, sondern schöpfe rein die Wahrheit!
Was gab der Greis des Bergs dir zum Bescheide?

Bote.

Ich soll mich schnell zurückbegeben, war 2120
Die Antwort, die Verlorne sei gefunden.

Isabella.

Glücksel'ger Mund, erfreulich Himmelswort,

Stets hast du das Erwünschte mir verkündet!
Und welchem meiner Söhne war's verliehen,
Die Spur zu finden der Verlorenen? 2125

Bote.

Die Tiefverborgne fand dein ält'ster Sohn.

Isabella.

Don Manuel ist es, dem ich sie verdanke!
Ach, stets war dieser mir ein Kind des Segens!
Hast du dem Greis auch die geweihte Kerze
Gebracht, die zum Geschenk ich ihm gesendet, 2130
Sie anzuzünden seinem Heiligen?
Denn was von Gaben sonst der Menschen Herzen
Erfreut, verschmäht der fromme Gottesdiener.

Bote.

Die Kerze nahm er schweigend von mir an,
Und zum Altar hintretend, wo die Lampe 2135
Dem Heil'gen brannte, zündet' er sie flugs
Dort an, und schnell in Brand steckt' er die Hütte,
Worin er Gott verehrt seit neunzig Jahren.

Isabella.

Was sagst du? Welches Schrecknis nennst du mir?

Bote.

Und dreimal „Wehe! Wehe!" rufend, stieg er 2140
Herab vom Berg; mir aber winkt' er schweigend,
Ihm nicht zu folgen noch zurückzuschauen,
Und so, gejagt von Grausen, eilt' ich her.

Isabella.

In neuer Zweifel wogende Bewegung
Und ängstlich schwankende Verworrenheit 2145
Stürzt mich das Widersprechende zurück.
Gefunden sei mir die verlorne Tochter
Von meinem ält'sten Sohn Don Manuel?
Die gute Rede kann mir nicht gedeihen,
Begleitet von der unglücksel'gen That. 2150

Bote.

Blick' hinter dich, Gebieterin! Du siehst
Des Klausners Wort erfüllt vor deinen Augen;
Denn alles müßt' mich trügen, oder dies
Ist die verlorne Tochter, die du suchst,
Von deiner Söhne Ritterschar begleitet. 2155

Beatrice wird von dem zweiten Halbchor auf einem Tragsessel gebracht und auf der vordern Bühne niedergesetzt. Sie ist noch ohne Leben und Bewegung.

Dritter Auftritt.

Isabella. Diego. Bote. Beatrice. Chor. (Bohemund, Roger, Hippolyt und die neun andern Ritter Don Cesars.)

Chor. (Bohemund.)

Des Herrn Geheiß erfüllend, setzen wir
Die Jungfrau hier zu deinen Füßen nieder,
Gebieterin. — Also befahl er uns
Zu thun und dir zu melden dieses Wort,
Es sei dein Sohn Don Cesar, der sie sende. 2160

Isabella

(ist mit ausgebreiteten Armen auf sie zugeeilt und tritt mit Schrecken zurück).

O Himmel! Sie ist bleich und ohne Leben!

Chor. (Bohemund.)

Sie lebt! Sie wird erwachen! Gönn' ihr Zeit,
Von dem Erstaunlichen sich zu erholen,
Das ihre Geister noch gebunden hält.

Isabella.

Mein Kind! Kind meiner Schmerzen, meiner Sorgen! 2165
So sehen wir uns wieder! So mußt du
Den Einzug halten in des Vaters Haus!
O laß an meinem Leben mich das deinige
Anzünden! An die mütterliche Brust
Will ich dich pressen, bis, vom Todesfrost 2170
Gelöst, die warmen Adern wieder schlagen.

(Zum Chor.)

O sprich! Welch Schreckliches ist hier geschehn?
Wo fand'st du sie? Wie kam das teure Kind
In diesen kläglich jammervollen Zustand?

Chor. (Bohemund.)

Erfahr' es nicht von mir, mein Mund ist stumm. 2175
Dein Sohn Don Cesar wird dir alles deutlich
Verkündigen, denn er ist's, der sie sendet.

Isabella.

Mein Sohn Don Manuel, so willst du sagen?

Chor. (Bohemund.)

Dein Sohn Don Cesar sendet sie dir zu.

Isabella (zu dem Boten).

War's nicht Don Manuel, den der Seher nannte? 2180

Bote.

So ist es, Herrin, das war seine Rede.

Isabella.

Welcher es sei, er hat mein Herz erfreut,
Die Tochter dank' ich ihm, er sei gesegnet!
O, muß ein neid'scher Dämon mir die Wonne
Des heiß erflehten Augenblicks verbittern! 2185
Ankämpfen muß ich gegen mein Entzücken!
Die Tochter seh' ich in des Vaters Haus,
Sie aber sieht nicht mich, vernimmt mich nicht,
Sie kann der Mutter Freude nicht erwidern.
O öffnet euch, ihr lieben Augenlichter! 2190
Erwärmet euch, ihr Hände! Hebe dich,
Lebloser Busen, und schlage der Lust!
Diego! Das ist meine Tochter — das
Die Langverborgne, die Gerettete,
Vor aller Welt kann ich sie jetzt erkennen! 2195

Chor. (Bohemund.)

Ein seltsam neues Schrecknis glaub' ich ahndend
Vor mir zu sehn und stehe wundernd, wie
Das Irrsal sich entwirren soll und lösen.

Isabella
(zum Chor, der Bestürzung und Verlegenheit ausdrückt).

O, ihr seid undurchdringlich harte Herzen!
Vom eh'rnen Harnisch eurer Brust, gleichwie 2200
Von einem schroffen Meeresfelsen, schlägt
Die Freude meines Herzens mir zurück.
Umsonst in diesem ganzen Kreis umher

Späh' ich nach einem Auge, das empfindet.
Wo weilen meine Söhne, daß ich Anteil 2205
In einem Auge lese; denn mir ist,
Als ob der Wüste unmitleid'ge Scharen,
Des Meeres Ungeheuer mich umständen.

Diego.

Sie schlägt die Augen auf! Sie regt sich, lebt!

Isabella.

Sie lebt! Ihr erster Blick sei auf die Mutter! 2210

Diego.

Das Auge schließt sie schaudernd wieder zu.

Isabella (zum Chor).

Weiche zurück! Sie schreckt der fremde Anblick.

Chor (tritt zurück. Bohemund).

Gern meid' ich's, ihrem Blicke zu begegnen.

Diego.

Mit großen Augen mißt sie staunend dich.

Beatrice.

Wo bin ich? Diese Züge sollt' ich kennen. 2215

Isabella.

Langsam kehrt die Besinnung ihr zurück.

Diego.

Was macht sie? Auf die Kniee senkt sie sich.

Beatrice.

O schönes Engelsantlitz meiner Mutter!

Isabella.

Kind meines Herzens! Komm in meine Arme!

Beatrice.

Zu deinen Füßen sieh die Schuldige. 2220

Isabella.

Ich habe dich wieder! Alles sei vergessen!

Diego.

Betracht' auch mich! Erkennst du meine Züge?

Beatrice.

Des redlichen Diego greises Haupt!

Isabella.

Der treue Wächter deiner Kinderjahre.

Beatrice.

So bin ich wieder in dem Schoß der Meinen? 2225

Isabella.

Und nichts soll uns mehr scheiden als der Tod.

Beatrice.

Du willst mich nicht mehr in die Fremde stoßen?

Isabella.

Nichts trennt uns mehr, das Schicksal ist befriedigt.

Beatrice (sinkt an ihre Brust).

Und find' ich wirklich mich an deinem Herzen?
Und alles war ein Traum, was ich erlebte? 2230

Ein schwerer, fürchterlicher Traum — o Mutter!
Ich sah ihn tot zu meinen Füßen fallen!
Wie komm' ich aber hieher? Ich besinne
Mich nicht. — Ach, wohl mir, wohl, daß ich gerettet
In deinen Armen bin! Sie wollten mich 2235
Zur Fürstin Mutter von Messina bringen.
Eher ins Grab!

Isabella.

Komm zu dir, meine Tochter!
Messinas Fürstin —

Beatrice.

Nenne sie nicht mehr!
Mir gießt sich bei dem unglücksel'gen Namen
Ein Frost des Todes durch die Glieder.

Isabella.

Höre mich. 2240

Beatrice.

Sie hat zwei Söhne, die sich tödlich hassen;
Don Manuel, Don Cesar nennt man sie.

Isabella.

Ich bin's ja selbst. Erkenne deine Mutter.

Beatrice.

Was sagst du? Welches Wort hast du geredet?

Isabella.

Ich, deine Mutter, bin Messinas Fürstin. 2245

Beatrice.

Du bist Don Manuels Mutter und Don Cesars?

Isabella.

Und deine Mutter! Deine Brüder nennst du!

Beatrice.

Weh, weh mir! O entsetzensvolles Licht!

Isabella.

Was ist dir? Was erschüttert dich so seltsam?

Beatrice

(wild um sich her schauend, erblickt den Chor).

Das sind sie, ja! Jetzt, jetzt erkenn' ich sie. 2250
Mich hat kein Traum getäuscht. Die sind's! Die waren
Zugegen — es ist fürchterliche Wahrheit!
Unglückliche, wo habt ihr ihn verborgen?

(Sie geht mit heftigem Schritt auf den Chor zu, der sich von ihr abwendet. Ein Trauermarsch läßt sich in der Ferne vernehmen.)

Chor.

Weh'! Wehe!

Isabella.

Wen verborgen? Was ist wahr?
Ihr schweigt bestürzt — ihr scheint sie zu verstehn. 2255
Ich les' in euren Augen, eurer Stimme
Gebrochnen Tönen etwas Unglücksel'ges,
Das mir zurückgehalten wird. Was ist's?
Ich will es wissen. Warum heftet ihr
So schreckenvolle Blicke nach der Thüre? 2260
Und was für Töne hör' ich da erschallen?

Chor. (Bohemund.)

Es naht sich. Es wird sich mit Schrecken erklären.

Sei stark, Gebieterin, stähle dein Herz!
Mit Fassung ertrage, was dich erwartet,
Mit männlicher Seele den tödlichen Schmerz! 2265

Isabella.

Was naht sich? Was erwartet mich? — Ich höre
Der Totenklage fürchterlichen Ton
Das Haus durchdringen. — Wo sind meine Söhne?

(Der erste Halbchor bringt den Leichnam Don Manuels auf einer Bahre getragen, die er auf der leer gelassenen Seite der Scene niedersetzt. Ein schwarzes Tuch ist darüber gebreitet.)

Vierter Auftritt.

Isabella. Beatrice. Diego. Beide Chöre.

Erster Chor. (Cajetan.)

Durch die Straßen der Städte,
Vom Jammer gefolget, 2270
Schreitet das Unglück.
Lauernd umschleicht es
Die Häuser der Menschen,
Heute an dieser
Pforte pocht es, 2275
Morgen an jener,
Aber noch keinen hat es verschont.
Die unerwünschte,
Schmerzliche Botschaft,
Früher oder später, 2280
Bestellt es an jeder
Schwelle, wo ein Lebendiger wohnt.

(Berengar.)

Wenn die Blätter fallen
In des Jahres Kreise,
Wenn zum Grabe wallen 2285
Entnervte Greise,
Da gehorcht die Natur
Ruhig nur
Ihrem alten Gesetze,
Ihrem ewigen Brauch; 2290
Da ist nichts, was den Menschen entsetze.

Aber das Ungeheure auch
Lerne erwarten im irdischen Leben!
Mit gewaltsamer Hand
Löset der Mord auch das heiligste Band. 2295
In sein stygisches Boot
Raffet der Tod
Auch der Jugend blühendes Leben.

(Cajetan.)

Wenn die Wolken getürmt den Himmel schwärzen,
Wenn dumpftosend der Donner hallt, 2300
Da, da fühlen sich alle Herzen
In des furchtbaren Schicksals Gewalt.
Aber auch aus entwölkter Höhe
Kann der zündende Donner schlagen.
Darum in deinen fröhlichen Tagen 2305
Fürchte des Unglücks tückische Nähe!
Nicht an die Güter hänge dein Herz,
Die das Leben vergänglich zieren!
Wer besitzt, der lerne verlieren,
Wer im Glück ist, der lerne den Schmerz. 2310

Isabella.

Was soll ich hören? Was verhüllt dies Tuch?

(Sie macht einen Schritt gegen die Bahre, bleibt aber unschlüssig zaudernd stehen.)

Es zieht mich grausend hin und zieht mich schaudernd
Mit dunkler, kalter Schreckenshand zurück.

(Zu Beatricen, welche sich zwischen sie und die Bahre geworfen.)

Laß mich! Was es auch sei, ich will's enthüllen!

(Sie hebt das Tuch auf und entdeckt Don Manuels Leichnam.)

O himmlische Mächte, es ist mein Sohn! 2315

(Sie bleibt mit starrem Entsetzen stehen. — Beatrice sinkt mit einem Schrei des Schmerzens neben der Bahre nieder.)

Chor.

(Cajetan. Berengar. Manfred.)

Unglückliche Mutter, es ist dein Sohn!
Du hast es gesprochen, das Wort des Jammers,
Nicht meinen Lippen ist es entflohn.

Isabella.

Mein Sohn! Mein Manuel! — O ewige
Erbarmung! So muß ich dich wiederfinden! 2320
Mit deinem Leben mußtest du die Schwester
Erkaufen aus des Räubers Hand! — Wo war
Dein Bruder, daß sein Arm dich nicht beschützte?
O Fluch der Hand, die diese Wunde grub!
Fluch ihr, die den Verderblichen geboren, 2325
Der mir den Sohn erschlug! Fluch seinem ganzen
Geschlecht!

Chor.

Weh! Wehe! Wehe! Wehe!

Isabella.

So haltet ihr mir Wort, ihr Himmelsmächte?

Das, das ist eure Wahrheit? Wehe dem,
Der euch vertraut mit redlichem Gemüt! 2330
Worauf hab' ich gehofft, wovor gezittert,
Wenn dies der Ausgang ist? — O, die ihr hier
Mich schreckenvoll umsteht, an meinem Schmerz
Die Blicke weidend, lernt die Lügen kennen,
Womit die Träume uns, die Seher täuschen! 2335
Glaube noch einer an der Götter Mund!
Als ich mich Mutter fühlte dieser Tochter,
Da träumte ihrem Vater eines Tags,
Er säh' aus seinem hochzeitlichen Bette
Zwei Lorbeerbäume wachsen. Zwischen ihnen 2340
Wuchs eine Lilie empor; sie ward
Zur Flamme, die der Bäume dicht Gezweig ergriff
Und, um sich wütend, schnell das ganze Haus
In ungeheurer Feuerflut verschlang.
Erschreckt von diesem seltsamen Gesichte, 2345
Befrug der Vater einen Vogelschauer
Und schwarzen Magier um die Bedeutung.
Der Magier erklärte: wenn mein Schoß
Von einer Tochter sich entbinden würde,
So würde sie die beiden Söhne ihm 2350
Ermorden und vertilgen seinen Stamm.

Chor. (Cajetan und Bohemund.)

Gebieterin, was sagst du? Wehe! Wehe!

Isabella.

Darum befahl der Vater, sie zu töten;
Doch ich entrückte sie dem Jammerschicksal.
Die arme Unglückselige! Verstoßen 2355

Ward sie als Kind aus ihrer Mutter Schoß,
Daß sie, erwachsen, nicht die Brüder morde.
Und jetzt durch Räubershände fällt der Bruder,
Nicht die Unschuldige hat ihn getötet!

Chor.

Weh! Wehe! Wehe! Wehe!

Isabella.

Keinen Glauben 2360
Verdiente mir des Götzendieners Spruch,
Ein bessres Hoffen stärkte meine Seele.
Denn mir verkündigte ein andrer Mund,
Den ich für wahrhaft hielt, von dieser Tochter:
In heißer Liebe würde sie dereinst 2365
Der Söhne Herzen mir vereinigen.
So widersprachen die Orakel sich,
Den Fluch zugleich und Segen auf das Haupt
Der Tochter legend. Nicht den Fluch hat sie
Verschuldet, die Unglückliche. Nicht Zeit 2370
Ward ihr gegönnt, den Segen zu vollziehen.
Ein Mund hat wie der andere gelogen.
Die Kunst der Seher ist ein eitles Nichts,
Betrüger sind sie oder sind betrogen.
Nichts Wahres läßt sich von der Zukunft wissen, 2375
Du schöpfest drunten an der Hölle Flüssen,
Du schöpfest droben an dem Quell des Lichts.

Erster Chor. (Cajetan.)

Weh! Wehe! Was sagst du? Halt' ein, halt' ein!
Bezähme der Zunge verwegenes Toben!

Die Orakel sehen und treffen ein, 2380
Der Ausgang wird die Wahrhaftigen loben.

Isabella.

Nicht zähmen will ich meine Zunge, laut,
Wie mir das Herz gebietet, will ich reden.
Warum besuchen wir die heil'gen Häuser
Und heben zu dem Himmel fromme Hände? 2385
Gutmüt'ge Thoren, was gewinnen wir
Mit unserm Glauben? So unmöglich ist's,
Die Götter, die hochwohnenden, zu treffen,
Als in den Mond mit einem Pfeil zu schießen.
Vermauert ist dem Sterblichen die Zukunft, 2390
Und kein Gebet durchbohrt den eh'rnen Himmel.
Ob rechts die Vögel fliegen oder links,
Die Sterne so sich oder anders fügen,
Nicht Sinn ist in dem Buche der Natur,
Die Traumkunst träumt, und alle Zeichen trügen. 2395

Zweiter Chor. (Bohemund.)

Halt' ein, Unglückliche! Wehe! Wehe!
Du leugnest der Sonne leuchtendes Licht
Mit blinden Augen. Die Götter leben,
Erkenne sie, die dich furchtbar umgeben!

Beatrice.

O Mutter, Mutter! Warum hast du mich 2400
Gerettet? Warum warfst du mich nicht hin
Dem Fluch, der, eh' ich war, mich schon verfolgte?
Blödsicht'ge Mutter! Warum dünktest du
Dich weiser als die Allesschauenden,
Die Nah und Fernes aneinanderknüpfen 2405

Und in der Zukunft späte Saaten sehn?
Dir selbst und mir, uns allen zum Verderben
Hast du den Todesgöttern ihren Raub,
Den sie gefodert, frevelnd vorenthalten.
Jetzt nehmen sie ihn zweifach, dreifach selbst. 2410
Nicht dank' ich dir das traurige Geschenk,
Dem Schmerz, dem Jammer hast du mich erhalten.

Erster Chor. (Cajetan.)

(In heftiger Bewegung nach der Thüre sehend.)

Brechet auf, ihr Wunden!
Fließet, fließet!
In schwarzen Güssen 2415
Stürzet hervor, ihr Bäche des Bluts!

(Berengar.)

Eherner Füße
Rauschen vernehm' ich,
Höllischer Schlangen
Zischendes Tönen, 2420
Ich erkenne der Furien Schritt!

(Cajetan.)

Stürzet ein, ihr Wände!
Versink', o Schwelle,
Unter der schrecklichen Füße Tritt!
Schwarze Dämpfe, entsteiget, entsteiget 2425
Qualmend dem Abgrund! Verschlinget des Tages
Lieblichen Schein!
Schützende Götter des Hauses, entweichet!
Lasset die rächenden Göttinnen ein!



Fünfter Auftritt.

Don Cesar. Isabella. Beatrice. Der Chor.

Beim Eintritt des Don Cesar zerteilt sich der Chor in fliehender Bewegung vor ihm; er bleibt allein in der Mitte der Scene stehen.

Beatrice.

Weh mir, er ist's!

Isabella (tritt ihm entgegen).

O mein Sohn Cesar! Muß ich so 2430
Dich wiedersehen? O blick' her und sieh
Den Frevel einer gottverfluchten Hand!

(Führt ihn zu dem Leichnam.)

Don Cesar

(tritt mit Entsetzen zurück, das Gesicht verhüllend).

Erster Chor. (Cajetan, Berengar.)

Brechet auf, ihr Wunden!
Fließet, fließet!
In schwarzen Güssen 2435
Strömet hervor, ihr Bäche des Bluts!

Isabella.

Du schauderst und erstarrst! Ja, das ist alles,
Was dir noch übrig ist von deinem Bruder!
Da liegen meine Hoffnungen. Sie stirbt
Im Keim, die junge Blume eures Friedens, 2440
Und keine schöne Früchte sollt' ich schauen.

Don Cesar.

Tröste dich, Mutter! Redlich wollten wir

Den Frieden, aber Blut beschloß der Himmel.

Isabella.

O ich weiß, du liebtest ihn, ich sah entzückt
Die schönen Bande zwischen euch sich flechten. 2445
An deinem Herzen wolltest du ihn tragen,
Ihm reich ersetzen die verlornen Jahre.
Der blut'ge Mord kam deiner schönen Liebe
Zuvor. — Jetzt kannst du nichts mehr, als ihn rächen.

Don Cesar.

Komm, Mutter, komm! Hier ist kein Ort für dich. 2450
Entreiß' dich diesem unglücksel'gen Anblick!

(Er will sie fortziehen.)

Isabella (fällt ihm um den Hals).

Du lebst mir noch! Du, jetzt mein Einziger!

Beatrice.

Weh, Mutter, was beginnst du?

Don Cesar.

Weine dich aus
An diesem treuen Busen! Unverloren
Ist dir der Sohn, denn seine Liebe lebt 2455
Unsterblich fort in deines Cesars Brust.

Erster Chor.

(Cajetan, Berengar, Manfred.)

Brechet auf, ihr Wunden!
Redet, ihr stummen!
In schwarzen Fluten
Stürzet hervor, ihr Bäche des Bluts! 2460

Isabella (beider Hände fassend).

O meine Kinder!

Don Cesar.

Wie entzückt es mich,
In deinen Armen sie zu sehen, Mutter!
Ja, laß sie deine Tochter sein! Die Schwester —

Isabella (unterbricht ihn).

Dir dank' ich die Gerettete, mein Sohn!
Du hieltest Wort, du hast sie mir gesendet. 2465

Don Cesar (erstaunt).

Wen, Mutter, sagst du, hab' ich dir gesendet?

Isabella.

Sie mein' ich, die du vor dir siehst, die Schwester.

Don Cesar.

Sie meine Schwester?

Isabella.

Welche andre sonst?

Don Cesar.

Meine Schwester?

Isabella.

Die du selber mir gesendet.

Don Cesar.

Und seine Schwester!

Chor.

Wehe! Wehe! Wehe! 2470

Beatrice.

O meine Mutter!

Isabella.

Ich erstaune — redet!

Don Cesar.

So sei der Tag verflucht, der mich geboren!

Isabella.

Was ist dir? Gott!

Don Cesar.

Verflucht der Schoß, der mich
Getragen! Und verflucht sei deine Heimlichkeit,
Die all dies Gräßliche verschuldet! Falle 2475
Der Donner nieder, der dein Herz zerschmettert,
Nicht länger halt' ich schonend ihn zurück!
Ich selber, wiss' es, ich erschlug den Bruder,
In ihren Armen überrascht' ich ihn;
Sie ist es, die ich liebe, die zur Braut 2480
Ich mir gewählt — den Bruder aber fand ich
In ihren Armen. — Alles weißt du nun.
Ist sie wahrhaftig seine, meine Schwester,
So bin ich schuldig einer Greuelthat,
Die keine Reu' und Büßung kann versöhnen. 2485

Chor. (Bohemund.)

Es ist gesprochen, du hast es vernommen,
Das Schlimmste weißt du, nichts ist mehr zurück.
Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen,
Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick.
Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden, 2490
Der muß es selber erbauend vollenden.

Isabella.

Was kümmert's mich noch, ob die Götter sich

Als Lügner zeigen oder sich als wahr
Bestätigen? Mir haben sie das Ärgste
Gethan. Trotz biet' ich ihnen, mich noch härter 2495
Zu treffen, als sie trafen. Wer für nichts mehr
Zu zittern hat, der fürchtet sie nicht mehr.
Ermordet liegt mir der geliebte Sohn,
Und von dem lebenden scheid' ich mich selbst.
Er ist mein Sohn nicht. Einen Basilisken 2500
Hab' ich erzeugt, genährt an meiner Brust,
Der mir den bessern Sohn zu Tode stach.
Komm, meine Tochter! Hier ist unsers Bleibens
Nicht mehr — den Rachegeistern überlass' ich
Dies Haus. Ein Frevel führte mich herein, 2505
Ein Frevel treibt mich aus. Mit Widerwillen
Hab' ich's betreten und mit Furcht bewohnt,
Und in Verzweiflung räum' ich's. Alles dies
Erleid' ich schuldlos; doch bei Ehren bleiben
Die Orakel, und gerettet sind die Götter. 2510

(Sie geht ab. Diego folgt ihr.)

Sechster Auftritt.

Beatrice. Don Cesar. Der Chor.

Don Cesar (Beatricen zurückhaltend).

Bleib', Schwester! Scheide du nicht so von mir!
Mag mir die Mutter fluchen, mag dies Blut
Anklagend gegen mich zum Himmel rufen,
Mich alle Welt verdammen! Aber du
Fluche mir nicht! Von dir kann ich's nicht tragen! 2515

Beatrice

(zeigt mit abgewandtem Gesicht auf den Leichnam).

Don Cesar.

Nicht den Geliebten hab' ich dir getötet!
Den Bruder hab' ich dir und hab' ihn mir
Gemordet. — Dir gehört der Abgeschiedne jetzt
Nicht näher an als ich, der Lebende,
Und ich bin mitleidswürdiger als er, 2520
Denn er schied rein hinweg, und ich bin schuldig.

Beatrice

(bricht in heftige Thränen aus).

Don Cesar.

Weine um den Bruder, ich will mit dir weinen,
Und mehr noch — rächen will ich ihn! Doch nicht
Um den Geliebten weine! Diesen Vorzug,
Den du dem Toten giebst, ertrag' ich nicht. 2525
Den einz'gen Trost, den letzten, laß mich schöpfen
Aus unsers Jammers bodenloser Tiefe,
Daß er dir näher nicht gehört als ich,
Denn unser furchtbar aufgelöstes Schicksal
Macht unsre Rechte gleich wie unser Unglück. 2530
In einen Fall verstrickt, drei liebende
Geschwister, gehen wir vereinigt unter
Und teilen gleich der Thränen traurig Recht.
Doch wenn ich denken muß, daß deine Trauer
Mehr dem Geliebten als dem Bruder gilt, 2535
Dann mischt sich Wut und Neid in meinen Schmerz,
Und mich verläßt der Wehmut letzter Trost.
Nicht freudig, wie ich gerne will, kann ich

Das letzte Opfer seinen Manen bringen;
Doch sanft nachsenden will ich ihm die Seele, 2540
Weiß ich nur, daß du meinen Staub mit seinem
In einem Aschenkruge sammeln wirst.

(Den Arm um sie schlingend, mit einer leidenschaftlich zärtlichen Heftigkeit.)

Dich liebt' ich, wie ich nichts zuvor geliebt,
Da du noch eine Fremde für mich warst.
Weil ich dich liebte über alle Grenzen, 2545
Trag' ich den schweren Fluch des Brudermords,
Liebe zu dir war meine ganze Schuld.
Jetzt bist du meine Schwester, und dein Mitleid
Fodr' ich von dir als einen heil'gen Zoll.

(Er sieht sie mit ausforschenden Blicken und schmerzlicher Erwartung an, dann wendet er sich mit Heftigkeit von ihr.)

Nein, nein, nicht sehen kann ich diese Thränen — 2550
In dieses Toten Gegenwart verläßt
Der Mut mich, und die Brust zerreißt der Zweifel.
Laß mich im Irrtum! Weine im Verborgnen!
Sieh nie mich wieder — niemals mehr! — Nicht dich,
Nicht deine Mutter will ich wiedersehen. 2555
Sie hat mich nie geliebt! Verraten endlich
Hat sich ihr Herz, der Schmerz hat es geöffnet.
Sie nannt' ihn ihren bessern Sohn! So hat sie
Verstellung ausgeübt ihr ganzes Leben!
— Und du bist falsch wie sie! Zwinge dich nicht! 2560
Zeig' deinen Abscheu! Mein verhaßtes Antlitz
Sollst du nicht wiedersehn! Geh hin auf ewig!

(Er geht ab. Sie steht unschlüssig im Kampf widersprechender Gefühle, dann reißt sie sich los und geht.)

Siebenter Auftritt.

Chor. (Cajetan.)

— — — — — — — — — — —

Wohl dem! Selig muß ich ihn preisen,
Der in der Stille der ländlichen Flur,
Fern von des Lebens verworrenen Kreisen, 2565
Kindlich liegt an der Brust der Natur.
Denn das Herz wird mir schwer in der Fürsten Palästen,
Wenn ich herab vom Gipfel des Glücks
Stürzen sehe die Höchsten, die Besten
In der Schnelle des Augenblicks. 2570

Und auch der hat sich wohl gebettet,
Der aus der stürmischen Lebenswelle,
Zeitig gewarnt, sich heraus gerettet
In des Klosters friedliche Zelle;
Der die stachelnde Sucht der Ehren 2575
Von sich warf und die eitle Lust,
Und die Wünsche, die ewig begehren,
Eingeschläfert in ruhiger Brust.
Ihn ergreift in dem Lebensgewühle
Nicht der Leidenschaft wilde Gewalt, 2580
Nimmer in seinem stillen Asyle
Sieht er der Menschheit traur'ge Gestalt.
Nur in bestimmter Höhe ziehet
Das Verbrechen hin und das Ungemach,
Wie die Pest die erhabenen Orte fliehet, 2585
Dem Qualm der Städte wälzt es sich nach.

(Berengar, Bohemund und Manfred.)

Auf den Bergen ist Freiheit! Der Hauch der Grüfte
Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte;

Die Welt ist vollkommen überall,
Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual. 2590

(Der ganze Chor wiederholt)

Auf den Bergen u. s. w.

Achter Auftritt.

Don Cesar. Der Chor.

Don Cesar (gefaßter).

Das Recht des Herrschers üb' ich aus zum letztenmal,
Dem Grab zu übergeben diesen teuren Leib,
Denn dieses ist der Toten letzte Herrlichkeit.
Vernehmt denn meines Willens ernstlichen Beschluß, 2595
Und wie ich's euch gebiete, also übt es aus
Genau. — Euch ist in frischem Angedenken noch
Das ernste Amt, denn nicht von langen Zeiten ist's,
Daß ihr zur Gruft begleitet eures Fürsten Leib.
Die Totenklage ist in diesen Mauren kaum 2600
Verhallt, und eine Leiche drängt die andre fort
Ins Grab, daß eine Fackel an der andern sich
Anzünden, auf der Treppe Stufen sich der Zug
Der Klagemänner fast begegnen mag.
So ordnet denn ein feierlich Begräbnisfest 2605
In dieses Schlosses Kirche, die des Vaters Staub
Verwahrt, geräuschlos bei verschlossnen Pforten an,
Und alles werde, wie es damals war, vollbracht.

Chor. (Bohemund.)

Mit schnellen Händen soll dies Werk bereitet sein,
O Herr; denn aufgerichtet steht der Katafalk, 2610

Ein Denkmal jener ernsten Festlichkeit, noch da,
Und an den Bau des Todes rührte keine Hand.

Don Cesar.

Das war kein glücklich Zeichen, daß des Grabes Mund
Geöffnet blieb im Hause der Lebendigen.
Wie kam's, daß man dies unglückselige Gerüst 2615
Nicht nach vollbrachtem Dienste alsobald zerbrach?

Chor. (Bohemund.)

Die Not der Zeiten und der jammervolle Zwist,
Der gleich nachher, Messina feindlich teilend, sich
Entflammt, zog unsre Augen von den Toten ab,
Und öde blieb, verschlossen dieses Heiligtum. 2620

Don Cesar.

Ans Werk denn eilet ungesäumt! Noch diese Nacht
Vollende sich das mitternächtliche Geschäft!
Die nächste Sonne finde von Verbrechen rein
Das Haus und leuchte einem fröhlichern Geschlecht.

(Ein Teil der Ritter entfernt sich mit Don Manuels Leichnam.)

Chor. (Cajetan.)

Soll ich der Mönche fromme Brüderschaft hieher 2625
Berufen, daß sie nach der Kirche altem Brauch
Das Seelenamt verwalte und mit heil'gem Lied
Zur ew'gen Ruh' einsegne den Begrabenen?

Don Cesar.

Ihr frommes Lied mag fort und fort an unserm Grab
Auf ew'ge Zeiten schallen bei der Kerze Schein; 2630
Doch heute nicht bedarf es ihres reinen Amts,
Der blut'ge Mord verscheucht das Heilige.

Chor. (Cajetan.)

Beschließe nichts gewaltsam Blutiges, o Herr,
Wider dich selber wütend mit Verzweiflungsthat;
Denn auf der Welt lebt niemand, der dich strafen kann, 2635
Und fromme Büßung kauft den Zorn des Himmels ab.

Don Cesar.

Nicht auf der Welt lebt, wer mich richtend strafen kann,
Drum muß ich selber an mir selber es vollziehn.
Bußfert'ge Sühne, weiß ich, nimmt der Himmel an;
Doch nur mit Blute büßt sich ab der blut'ge Mord. 2640

Chor. (Cajetan.)

Des Jammers Fluten, die auf dieses Haus gestürmt,
Ziemt dir zu brechen, nicht zu häufen Leid auf Leid.

Don Cesar.

Den alten Fluch des Hauses lös' ich sterbend auf,
Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks.

Chor. (Cajetan.)

Zum Herrn bist du dich schuldig dem verwaisten Land, 2645
Weil du des andern Herrscherhauptes uns beraubt.

Don Cesar.

Zuerst den Todesgöttern zahl' ich meine Schuld;
Ein andrer Gott mag sorgen für die Lebenden.

Chor. (Cajetan.)

So weit die Sonne leuchtet, ist die Hoffnung auch;
Nur von dem Tod gewinnt sich nichts! Bedenk' es wohl! 2650

Don Cesar.

Du selbst bedenke schweigend deine Dienerpflicht!
Mich laß dem Geist gehorchen, der mich furchtbar treibt,
Denn in das Innre kann kein Glücklicher mir schaun.
Und ehrst du fürchtend auch den Herrscher nicht in mir,
Den Verbrecher fürchte, den der Flüche schwerster drückt! 2655
Das Haupt verehre des Unglücklichen,
Das auch den Göttern heilig ist! — Wer das erfuhr,
Was ich erleide und im Busen fühle,
Giebt keinem Irdischen mehr Rechenschaft.

Neunter Auftritt.

Donna Isabella. Don Cesar. Der Chor.

Isabella

(kommt mit zögernden Schritten und wirft unschlüssige Blicke auf Don Cesar. Endlich tritt sie ihm näher und spricht mit gefaßtem Ton).

Dich sollten meine Augen nicht mehr schauen, 2660
So hatt' ich mir's in meinem Schmerz gelobt;
Doch in die Luft verwehen die Entschlüsse,
Die eine Mutter, unnatürlich wütend,
Wider des Herzens Stimme faßt. — Mein Sohn!
Mich treibt ein unglückseliges Gerücht 2665
Aus meines Schmerzens öden Wohnungen
Hervor. — Soll ich ihm glauben? Ist es wahr,
Daß mir ein Tag zwei Söhne rauben soll?

Chor. (Cajetan.)

Entschlossen siehst du ihn, festen Muts,
Hinab zu gehen mit freiem Schritte 2670

Zu des Todes traurigen Thoren.
Erprobe du jetzt die Kraft des Bluts,
Die Gewalt der rührenden Mutterbitte!
Meine Worte hab' ich umsonst verloren.

Isabella.

Ich rufe die Verwünschungen zurück, 2675
Die ich im blinden Wahnsinn der Verzweiflung
Auf dein geliebtes Haupt herunterrief.
Eine Mutter kann des eignen Busens Kind,
Das sie mit Schmerz geboren, nicht verfluchen.
Nicht hört der Himmel solche sündige 2680
Gebete; schwer von Thränen fallen sie
Zurück von seinem leuchtenden Gewölbe.
Lebe, mein Sohn! Ich will den Mörder lieber sehn
Des einen Kindes, als um beide weinen.

Don Cesar.

Nicht wohl bedenkst du, Mutter, was du wünschest 2685
Dir selbst und mir. Mein Platz kann nicht mehr sein
Bei den Lebendigen. Ja könntest du
Des Mörders gottverhaßten Anblick auch
Ertragen, Mutter, ich ertrüge nicht
Den stummen Vorwurf deines ew'gen Grams. 2690

Isabella.

Kein Vorwurf soll dich kränken, keine laute
Noch stumme Klage in das Herz dir schneiden.
In milder Wehmut wird der Schmerz sich lösen,
Gemeinsam trauernd wollen wir das Unglück
Beweinen und bedecken das Verbrechen. 2695

Don Cesar

(faßt ihre Hand, mit sanfter Stimme).

Das wirst du, Mutter. Also wird's geschehn.
In milder Wehmut wird dein Schmerz sich lösen —
Dann, Mutter, wenn *ein* Totenmal den Mörder
Zugleich mit dem Gemordeten umschließt,
Ein Stein sich wölbet über beider Staube, 2700
Dann wird der Fluch entwaffnet sein, dann wirst
Du deine Söhne nicht mehr unterscheiden;
Die Thränen, die dein schönes Auge weint,
Sie werden einem wie dem andern gelten.
Ein mächtiger Vermittler ist der Tod. 2705
Da löschen alle Zornesflammen aus,
Der Haß versöhnt sich, und das schöne Mitleid
Neigt sich, ein weinend Schwesterbild, mit sanft
Anschmiegender Umarmung auf die Urne.
Drum, Mutter, wehre du mir nicht, daß ich 2710
Hinuntersteige und den Fluch versöhne.

Isabella.

Reich ist die Christenheit an Gnadenbildern,
Zu denen wallend, ein gequältes Herz
Kann Ruhe finden. Manche schwere Bürde
Ward abgeworfen in Lorettos Haus, 2715
Und segensvolle Himmelskraft umweht
Das heil'ge Grab, das alle Welt entsündigt.
Vielkräftig auch ist das Gebet der Frommen,
Sie haben reichen Vorrat an Verdienst,
Und auf *der* Stelle, wo ein Mord geschah, 2720
Kann sich ein Tempel reinigend erheben.

Don Cesar.

Wohl läßt der Pfeil sich aus dem Herzen ziehn,
Doch nie wird das verletzte mehr gesunden.
Lebe, wer's kann, ein Leben der Zerknirschung,
Mit strengen Bußkasteiungen allmählich 2725
Abschöpfend eine ew'ge Schuld. Ich kann
Nicht leben, Mutter, mit gebrochnem Herzen.
Aufblicken muß ich freudig zu den Frohen
Und in den Äther greifen über mir
Mit freiem Geist.— Der Neid vergiftete mein Leben, 2730
Da wir noch deine Liebe gleich geteilt.
Denkst du, daß ich den Vorzug werde tragen,
Den ihm dein Schmerz gegeben über mich?
Der Tod hat eine reinigende Kraft,
In seinem unvergänglichen Palaste 2735
Zu echter Tugend reinem Diamant
Das Sterbliche zu läutern und die Flecken
Der mangelhaften Menschheit zu verzehren.
Weit, wie die Sterne abstehn von der Erde,
Wird er erhaben stehen über mir, 2740
Und hat der alte Neid uns in dem Leben
Getrennt, da wir noch gleiche Brüder waren,
So wird er rastlos mir das Herz zernagen,
Nun er das Ewige mir abgewann
Und jenseits alles Wettstreits wie ein Gott 2745
In der Erinnerung der Menschen wandelt.

Isabella.

O, hab' ich euch nur darum nach Messina
Gerufen, um euch beide zu begraben?
Euch zu versöhnen, rief ich euch hieher,

Und ein verderblich Schicksal kehret all 2750
Mein Hoffen in sein Gegenteil mir um!

Don Cesar.

Schilt nicht den Ausgang, Mutter! Es erfüllt
Sich alles, was versprochen ward. Wir zogen ein
Mit Friedenshoffnungen in diese Thore,
Und friedlich werden wir zusammen ruhn, 2755
Versöhnt auf ewig, in dem Haus des Todes.

Isabella.

Lebe, mein Sohn! Laß deine Mutter nicht
Freundlos im Land der Fremdlinge zurück,
Rohherziger Verhöhnung preisgegeben,
Weil sie der Söhne Kraft nicht mehr beschützt. 2760

Don Cesar.

Wenn alle Welt dich herzlos kalt verhöhnt,
So flüchte du dich hin zu unserm Grabe
Und rufe deiner Söhne Gottheit an;
Denn Götter sind wir dann, wir hören dich,
Und wie des Himmels Zwillinge, dem Schiffe 2765
Ein leuchtend Sternbild, wollen wir mit Trost
Dir nahe sein und deine Seele stärken.

Isabella.

Lebe, mein Sohn! Für deine Mutter lebe!
Ich kann's nicht tragen, alles zu verlieren!

(Sie schlingt ihre Arme mit leidenschaftlicher Heftigkeit um ihn; er macht sich sanft von ihr los und reicht ihr die Hand mit abgewandtem Gesicht.)

Don Cesar.

Leb' wohl! 2770

Isabella.

Ach, wohl erfahr' ich's schmerzlich fühlend nun,
Daß nichts die Mutter über dich vermag!
Giebt's keine andre Stimme, welche dir
Zum Herzen mächt'ger als die meine dringt?

(Sie geht nach dem Eingang der Scene.)

Komm, meine Tochter! Wenn der tote Bruder 2775
Ihn so gewaltig nachzieht in die Gruft,
So mag vielleicht die Schwester, die geliebte,
Mit schöner Lebenshoffnung Zauberschein
Zurück ihn locken in das Licht der Sonne.

Zehnter Auftritt.

Beatrice erscheint am Eingang der Scene. **Donna Isabella. Don Cesar** und der **Chor.**

Don Cesar

(bei ihrem Anblick heftig bewegt sich verhüllend).

O Mutter! Mutter! Was ersannest du? 2780

Isabella (führt sie vorwärts).

Die Mutter hat umsonst zu ihm gefleht,
Beschwöre du, erfleh' ihn, daß er lebe!

Don Cesar.

Arglist'ge Mutter! Also prüfst du mich!
In neuen Kampf willst du zurück mich stürzen?
Das Licht der Sonne mir noch teuer machen 2785
Auf meinem Wege zu der ew'gen Nacht?
— Da steht der holde Lebensengel mächtig

Vor mir, und tausend Blumen schüttet er
Und tausend goldne Früchte lebenduftend
Aus reichem Füllhorn strömend vor mir aus; 2790
Das Herz geht auf im warmen Strahl der Sonne
Und neu erwacht in der erstorb'nen Brust
Die Hoffnung wieder und die Lebenslust.

Isabella.

Fleh' ihn, dich oder niemand wird er hören,
Daß er den Stab nicht raube dir und mir. 2795

Beatrice.

Ein Opfer fodert der geliebte Tote;
Es soll ihm werden, Mutter — aber mich
Laß dieses Opfer sein! Dem Tode war ich
Geweiht, eh' ich das Leben sah. Mich fodert
Der Fluch, der dieses Haus verfolgt, und Raub 2800
Am Himmel ist das Leben, das ich lebe.
Ich bin's, die ihn gemordet, eures Streits
Entschlafne Furien geweckt — mir
Gebührt es, seine Manen zu versöhnen.

Chor. (Cajetan.)

O jammervolle Mutter! Hin zum Tod 2805
Drängen sich eifernd alle deine Kinder
Und lassen dich allein, verlassen stehn
Im freudlos öden, liebeleeren Leben.

Beatrice.

Du, Bruder, rette dein geliebtes Haupt!
Für deine Mutter lebe! Sie bedarf 2810

Des Sohns; erst heute fand sie eine Tochter,
Und leicht entbehrt sie, was sie nie besaß.

Don Cesar

(mit tiefverwundeter Seele).

Wir mögen leben, Mutter, oder sterben,
Wenn sie nur dem Geliebten sich vereinigt!

Beatrice.

Beneidest du des Bruders toten Staub? 2815

Don Cesar.

Er lebt in deinem Schmerz ein selig Leben,
Ich werde ewig tot sein bei den Toten.

Beatrice.

O Bruder!

Don Cesar

(mit dem Ausdruck der heftigsten Leidenschaft).

Schwester, weinest du um mich?

Beatrice.

Lebe für unsre Mutter!

Don Cesar

(läßt ihre Hand los, zurücktretend).

Für die Mutter?

Beatrice

(neigt sich an seine Brust).

Lebe für sie und tröste deine Schwester. 2820

Chor. (Bohemund.)

Sie hat gesiegt! Dem rührenden Flehen

Der Schwester konnt' er nicht widerstehen.
Trostlose Mutter! Gieb Raum der Hoffnung,
Er erwählt das Leben, dir bleibt dein Sohn!

(In diesem Augenblick läßt sich ein Chorgesang hören, die Flügelthüre wird geöffnet, man sieht in der Kirche den Katafalk aufgerichtet und den Sarg von Kandelabern umgeben.)

Don Cesar

(gegen den Sarg gewendet).

Nein, Bruder! Nicht dein Opfer will ich dir 2825
Entziehen — deine Stimme aus dem Sarg
Ruft mächt'ger dringend als der Mutter Thränen
Und mächt'ger als der Liebe Flehn. Ich halte
In meinen Armen, was das ird'sche Leben
Zu einem Los der Götter machen kann — 2830
Doch ich, der Mörder, sollte glücklich sein
Und deine heil'ge Unschuld ungerächet
Im tiefen Grabe liegen? Das verhüte
Der allgerechte Lenker unsrer Tage,
Daß solche Teilung sei in seiner Welt! 2835
Die Thränen sah ich, die auch mir geflossen,
Befriedigt ist mein Herz, ich folge dir.

(Er durchsticht sich mit einem Dolch und gleitet sterbend an seiner Schwester nieder, die sich der Mutter in die Arme wirft.)

Chor (Cajetan)

(nach einem tiefen Schweigen).

Erschüttert steh' ich, weiß nicht, ob ich ihn
Bejammern oder preisen soll sein Los.
Dies eine fühl' ich und erkenn' es klar: 2840
Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Übel größtes aber ist die Schuld.



NOTES

The heavy figures indicate the pages; the light figures, the lines.

1. The introductory essay *On the Use of the Chorus in Tragedy* was written mostly in May, 1803, to accompany as a preface the text when first printed. The manuscript was sent to the publisher Cotta on June 7th. For a brief statement of the chief grounds of this apology and discussion of their validity, see Introd., pp. xli ff. 13. **Aufenthalt,** *hindrance.* 15. **sein Recht anzuthun,** *to do justice.* 17. **überall, wo,** *in all cases, in which,* or *always, if.* 22. **die ausübende Kunst,** *art in its practical application.* 25. **herabzieht,** *degrades* or *debases.*

2. 5. **vielseitige Vermögen,** *manifold capacity.* 9. **zuverlässig,** adv., *surely, certainly.* 10. **fodern,** now obsolete, poetical or provincial form of fordern, but retained throughout in this edition. 11. **Der Dichter . . . hat gut . . . arbeiten,** *it is all very well for the poet to work.* 14. **Unternehmer,** *manager* or *director* (of a theater). **bestehen,** *exist, get his living.* 15. **unterhalten,** past part. 21. **aufheben,** *suspend, abolish, destroy.*

3. 17. **weil . . . abgesehen ist,** *because in this case only a transitory illusion is aimed at.* 22. **ihr,** dat. fem. sg. = **Kunst.** 26. **Welt,** object of **rücken** and **verwandeln,** l. 29.

4. 5. **Wie,** *how,* or render here by *that.* 9. **schielend,** here = *ambiguous, unclear, inadequate.* 10. **Foderungen** = Forderungen. 11. **einander aufzuheben** = *to be mutually contradictory.* 30. **Weltstoff,** *material world.*

5. 5. **aneinanderreihen,** *to string* or *link together.* **heißt,** *is.* 15. **aufgegeben,** *given as a task, appointed.*

6. 1. **bildende,** *plastic.* 2. **notdürftig,** *scantily, barely, as little as may be.* 6. **Gauklerbetrug,** *juggler's trick.* 21. **einige.** This is certainly a moderate estimate. 22. **durchgegangen,** *succeeded, been approved.*

7. 7. **loswand,** *developed, was evolved.* 13. **Vertrauten,** *confidant,* stock character of the modern drama; cf. Horatio in *Hamlet.* 28. **Fabel,** *plot.*

8. 3. **er = Chor.** 4. **er = Chor, ihm = dem neuen Tragiker.** 16. **Unmittelbare,** *simplicity, spontaneity, naïveté.* 18. **künstliche Machwerk,** lit., *artificial product* or *conventionalities.* 25. **die faltige Fülle der Gewänder . . . breitet,** *spreads the garments in ample folds.*

9. 3. **lyrischen Prachtgewebe,** *tissue of lyric beauty.* 6. **gehaltenen Würde,** *measured dignity, noble self-control.* 9. **Karnation,** *flesh-color, flesh-tint.* 11. **Kunstkörper,** *artistic product, work of art.* 19. **sich,** dative. 23. **Indifferenzpunkt,** *equilibrium.* 29. **Vortrag,** (*mode of*) *presentation* or *recitation.*

10. 8. **ausfüllende,** *pervasive.* 28. **legt . . . dem Dichter auf,** *puts upon the poet* (*the necessity*).

11. 3. **anspannt,** *stimulates, quickens, energizes.* 9–10. Said of the ancient chorus strictly in its original character, not as modified by French pseudo-classicism. 25–28. Shakespeare avoids the difficulty by skilfully placed comic scenes. 29. **vermengen,** *blend, identify.*

12. 15. **Kunsttheater,** here *conventional theater, regular theater.* 27–29. Cf. Schiller's letter to Cotta, February 11, 1803: „Ich habe mir mit diesem Werke eine verteufelte Mühe gegeben, es ist das erste, soviel ich weiß, das in neueren Sprachen nach der Strenge der alten Tragödie verfaßt ist."

13. 4–6. Æschylus in the *Eumenides* and Sophocles in the *Ajax.*

ACT I.

Argument. — The scene of the entire first act is the large hall of the palace of Messina.

The *first* scene consists of an address by Princess Isabella to the

elders of Messina. Under threat of choosing another ruler, they have demanded that she at once put an end to the civil war which has been stirred up by the inexplicable hatred between her two sons, Don Manuel and Don Cesar, now that they are left free from restraint by the death of their father three months before. The princess answers that she has at last obtained from her sons a promise to meet each other peaceably, and that this meeting is to take place before her in the palace on that very day.

In the *second* scene Isabella sends her trusted Diego to bring to the palace her daughter, who has been concealed from infancy in a convent.

In the *third* scene we have the first appearance of the Chorus, divided into the adherents of Don Manuel and those of Don Cesar. The First Chorus, made up of the followers of Don Manuel, try to persuade their younger and more hot-headed opponents to put aside their feelings of hostility, and point out that it is foolish for them to risk their lives and to destroy the prosperity of the city by taking sides in a quarrel between members of the foreign ruling house. Isabella then appears, attended by her sons, and is greeted by the Chorus with a laudation of the dignity of motherhood.

Isabella, in the *fourth* scene, tells her joy at finally seeing the brothers peaceably together. She warns them against those who have supported them in their struggles with each other, reminding them of the hostility of the Messinians to their family, and points out how each seems especially fitted to be his brother's friend. Neither prince will, however, utter a word, and their mother, declaring that she has exhausted all her resources, leaves them.

The *fifth* scene opens with an admonition from the Chorus that it is best to end the feud. Each brother now recalls instances of the other's magnanimity during their warfare, and they both agree that it is their officious partisans who have kept alive the feud. Each tries to outdo the other in generosity as to the disposition of their inheritance. The brothers embrace, and their followers do the same.

In the *sixth* scene Don Cesar is informed in an aside by a spy of the finding of his lost lady-love. Though disliking to part from his brother immediately after their reconciliation, he leaves the hall, attended by the spy and the Second Chorus.

Don Manuel is thus left free in the *seventh* scene to reveal to his followers that he has been dominated by a secret passion. Five months before, while engaged in the chase, he had followed a hind into a convent-garden; here he had come upon a beautiful girl in the dress of a nun, and they had both fallen violently in love with each other. He goes on to tell that the girl belonged to a noble family, and had for her safety been brought up at the convent. An old servant, who keeps the secret of her parentage, has announced that her family are to remove her and that this is to take place on that very day. To avoid being thus parted she has allowed him to abduct her during the night, and now she is concealed in a garden in Messina, where he has just left her. After enjoining strict secrecy Don Manuel, attended by two knights, goes out to procure the rich array required by his intended bride.

A long chorus by Don Manuel's retinue forms the *eighth* scene. After some generalities on the subjects of war, peace and love they tell their uneasiness at this sudden turn of affairs, and especially their forebodings over their master's love affair. They recall that their late prince, the father of Don Manuel and Don Cesar, had carried off and married his father's intended bride. The old man's curse resting upon this union would account for the groundless hatred of the two brothers, who were its fruit. The outlook for the future seems gloomy indeed as the act ends.

ACT I. SCENE I.

This play was not originally divided into acts and scenes, but for the sake of convenience the division made in 1869 on the basis of the manuscript sent to the theater at Hamburg, which had the benefit of Schiller's own revision, has been adopted.

in der Tiefe, *at the back of the stage.*

Trauer, *mourning*, i.e., dress.

Ältesten, *elders.*

3. **verschwiegenen,** lit., *silent*, *secret*, but here *secluded.*

4. **Frauensaals,** *woman's apartments*, secluded as among the Mohammedans or the ancient Greeks, from both of which peoples Schiller draws social and religious customs for his Messinians.

7. **Verloren,** sc. hat.

8. **Nachtgestalt,** *gloomy figure*, because *enveloped in black* = herself.

11. **Des Augenblicks Gebieterstimme,** *the imperious voice of the moment.* The elders had set before Isabella the severe alternative, either to reconcile the hostile brothers, whose unnatural hatred had brought about civil war in Messina, or else to renounce the throne for herself and her house.

12. **entwohnte,** *unwonted*, since her husband's death.

13. **zweimal,** in manuscripts „dreimal," corresponding to the „drei Monde" of l. 1369. — **Lichtgestalt** = lichtvolle Gestalt.

16. **mächtig waltend,** *with mighty sway.*

19–20. **lebt . . . fort,** *continues to live.* In these lines the mother's love and pride overlooks the grave faults of her sons.

23. **unbekannt(em),** here, as frequently with Schiller, when two adjectives are used in the same construction, the ending of the former is omitted.

The cause of this unnatural hatred is unknown to every one, even to the brothers themselves.

26–27. For these two lines the Ratisbon MS. has only this one line:

„Und trennte früh die jugendlichen Herzen."

31. *And know that both love me as children*, or *know that both are inclined toward me with filial affection.*

34. **weil,** here used in the older temporal sense of *while*, for the more common während, solange. — **gefürchtet,** *by means of fear, with feared control.*

36. **die heftig Brausenden,** *the turbulent ones.*

37. **e i n e s,** the spacing of the letters takes the place of *italics*. Other ways of denoting the numeral are: spelling it with initial capital, Eines, or by the use of the acute accent, éines.

For the general sentiment of this line, cf. „gleicher Strenge" (l. 35). The father showed no partiality. — **Eisenschwere,** *iron weight.*

38. **vereinend,** *to unity*, but only outwardly, as oxen under a yoke.

40. **Mauren** = Mauern, so often.

41. **Machtgebot,** *despotic command.*

43. **ungebessert,** *unabated.* — **in der tiefen,** *deep in the.*

46. *Because he can control the stream by force.*

50. **eingepreßte,** *smothered.*

55. **Losung,** *signal.*

56. **zum Schlachtfeld ward die Stadt,** *the city became a battlefield.* Zum (zur) + noun in dative case often represents (1) the Eng. predicate nominative, as here, or (2) the factitive predicate, e.g., Sie machten ihn zum Kaiser.

59. **zerriß,** intransitive.

63. **Bruderzwist,** *fraternal strife.*

64. **bürgerlichem Streit** = Bürgerkrieg, *civil war.*

65. Cf. ll. 17 f., eine Welt . . . die euch feindlich rings umlagert. — **Umgarnt,** *surrounded* (lit., *with nets;* Garn = *yarn, net*).

66. **nur,** construe with **Eintracht.**

68. **Hader,** other synonyms used without careful distinction are: Bruderfehde, Bruderzwist, Bruderhaß, Streit, Groll, Zank.

70. **Der Herrscher,** plural. It is assumed that both brothers unquestionably are to rule together on equal terms; otherwise the ordinary motive of personal ambition would come in to complicate the plot.

71. **sich befehden,** reciprocal.

74. **unser Bestes,** *our best good, our welfare.*

80. **das nicht zu Hoffende,** *the hopeless task.*

85. **erhielt** (lit., *received*), *brought it about, attained the result.*

86. **'s,** acc. with **zufrieden,** anticipatory of **in dieser Stadt . . . sehn;** omit the es in trans.

88. **Unfeindlich sich von Angesicht zu sehn,** *to look at each other face to face without hostility.*

89. **verschieden,** sc. ist.

95. **gewähren** = Gewähr leisten, *be answerable.*

96–97. Construe **Verderblich** with **diesem Land,** and **Verderbenbringend** with **ihnen selbst** — a chiastic arrangement. The repeated idea in **verderblich** and **Verderben** is for emphasis.

99. A mother's exaggeration.

Isabella's opening monologue addressed to the silent elders of Messina corresponds to the prologue of the Greek drama. In this by her rehearsal of the facts which, as she says, they already

know, she sets before the audience the events leading up to the opening of the play. Schiller found classic models in the opening of the *Seven against Thebes* of Æschylus, where Eteocles addresses the citizens upon the distresses of the city; of the *Œdipus Rex* of Sophocles, where the king treats with the chief priests concerning the condition of the country; and of the *Phœnissæ* of Euripides, where Jocaste relates in detail the history of the ruling family from Cadmus down to Polynices' siege.

One fact is especially brought out, that the father's death offered no new cause to the brothers' hatred, but was only the occasion for its outbreak; not until his death, however, did the family quarrel take on political character, when the feud became civil war.

ACT I. SCENE 2.

102. **Bewährter,** *trusty.* — **Redlich,** in old German, in poetry, and to some extent colloquially, the adjective ending is sometimes omitted in the masc. and fem., as well as frequently in the neut. nom. and acc. The omission of the neut. ending is particularly common in this play.

106. **schmerzlich süßes,** effective oxymoron much used by Schiller.

111. **Ein fremder Wille,** *another's will,* that of her husband.

112. **ihre,** refers to **Natur.**

115. **Versammle,** pres. subjunctive. It may be translated as if coördinate with the infin. **sein.** — **alles, was,** *all who,* i.e., her sons and daughter.

116. **alterschweren,** *heavy with age.*

119. **ihn** = **Schatz.**

120. **auf beßre Tage,** *until better days.*

130. **Kraft und Zug** (hendiadys) = **Anziehungskraft,** *force of attraction, strong attraction.*

ACT I. SCENE 3.

Here for the first time enters the Chorus, modelled in general after that of the Greek tragic poets, but with notable changes. (See Introd., pp. xlii f.). Divided as it is into two semi-choruses,

the Chorus represents ideally all Messina, ranged on the side of one prince or the other. The First Chorus represents the attitude of the older, more mature citizens of Messina; the Second Chorus is all for action and deeds of glory, a characteristic of youth.

While we do not find in the choral parts the stanzas arranged in a regular succession of strophe and antistrophe, which are metrically identical, as in the choruses of the Greek tragedy, we do have the same elevated style and lofty diction. The metrical basis of the choruses is the dactylic-trochaic measure (with not infrequent anacrusis, an unaccented syllable, or rarely two, at the beginning of the line,) in contrast with the regular iambic pentameter of the dialogues. (See Introd., pp. xxxiii ff.)

136. **Säulengetragenes** = von Säulen getragen(es).

140. **des Streits schlangenhaarichtes Scheusal,** the adj. termination -icht is now generally replaced by -ig. Eris, the goddess of discord, was represented with hair consisting of serpents; cf. Schiller's *Kassandra:* Eris schüttelt ihre Schlangen.

143. **Eid,** personified like the Greek Ὅρκος, who in Hesiod's *Theogony* is made to be the son of Eris. Here in a more general way he is called the *son of the Erinnyes* (Furies), in that they keep watch over oaths as over a son, and avenge their violation. The two princes have sworn upon oath to keep the peace.

145. **Zürnend ergrimmt,** *grows furious with anger.*

146. Sc. mir from the preceding line.

147. **der Medusen,** formerly many fem. nouns of this declension took the ending in the gen. and dat. sg., like the masculines. Other examples are: l. 199, unsrer Sonnen; l. 265, auf der Erden.

The meaning is that the opposing Chorus, the followers of Don Manuel, excites a repugnance like that felt for the Medusa's head.

150. *Shall I grant him the honor of a parley?* **Ihm** refers to **Meines Feindes,** perhaps with the special reference to the leader of the First Chorus, Cajetan.

152. **Eumenide,** another (euphemistic) designation for one of the Erinnyes, *Fury.* The singular form Eumenis is scarcely used, as they are usually thought of collectively.

154. **der waltende Gottesfriede,** *the prevailing truce of God.* The Gottesfriede, *treuga Dei* or *pax Dei*, in the Middle Ages was

the cessation of hostilities proclaimed by the Church during festival days and certain days of the week (Thursday to Sunday, inclusive). It was first observed in Aquitaine and was introduced into Germany in the eleventh century during the reign of Heinrich III.

165. **Weil**, see note to l. 34.

168. **heilende** = *conciliatory* (lit., *healing*).

177. **Jene**, refers to the ruling family = **die Fürsten**, next line. The dynasty is of a Norman race; cf. ll. 206 f. and 226 f.

180. **so will es das Recht**, *so the law will have it.*

181. **Mögen**, *let.*

182–183. **blutig hassend**, *with bloody hatred*, i.e., hatred that causes blood to be shed.

183. **ficht . . . an**, *concerns.*

190. **erwogen** (habe) = *have pondered.*

192. Prose = Durch die Gassen des hohen, wallenden Korns.

198. **Ulmen, mit Reben umsponnen**, the custom of training grape-vines upon elms is more common in Italy than in Sicily.

199. **Sonnen**, see note to l. 147.

202. Note the pleasing effect of the alliteration.

203. **mit rasendem Beginnen**, *with mad action.* The verb beginnen often = thun, machen.

205. **an diesen Boden**, accusative, *to this soil.*

206–207. These lines indicate that it is a Norman race which has invaded Sicily. It is doubtful if Schiller had any particular ruler or family in mind.

213. **himmelumwandelnde** = die den Himmel umwandelt = *heaven-encircling.*

216. **sperren und schließen** = absperren und einschließen.

218. **Korsaren**, *pirate*, *corsair.*

219. **durchkreuzt**, *skirts along*, *invades*, *harries.*

220. **Segen** = here, *treasure;* it is „ein glückliches Land" (l. 212), and so attracts the foreign invader.

224. Ceres, also Demeter, goddess of harvest. Sicily furnished the grain supply of ancient Rome.

225. **der friedliche Pan, der Flurenbehüter**, the shepherd-god, *guardian of the fields.*

226. Sc. some adversative word, as sondern, at the beginning of the line. — This line has generally been taken to refer to Scandinavia, the original home of the Normans or Northmen.

229. **flücht(i)gem** = kurzlebigem, *short-lived.*

233. **ward**, in English we must supply some such word as *given*, or else translate, *theirs became.*

234. **unzerbrechliche**, *not to be broken, invincible.*

236. **Führen . . . aus**, *execute, carry out.*

239. **der tiefe, der donnernde Fall**, premonitory note as to the outcome of the drama.

240. **lob(e) ich mir**, *I am for* (lit., *I praise to myself*). — **niedrig zu stehen**, *taking a lowly station.*

242. **Wetterbäche**, *torrents*, a poetical word.

243. **des Hagels unendlichen Schlossen** (lit., *hailstones of hail*), say, *endless storms of hail.*

245. **kommen . . . gerauscht und geschossen**, the past participle of verbs of motion is regularly used in the sense of a present participle to express the mode of motion after a few verbs of motion, especially kommen.

247. **Wogengeschwemme**, *sweep of the waves*, one of the numerous words coined by Schiller.

248. **die Gewaltigen** = jene gewaltigen Wetterbäche, but the meaning is general. — **hemme**, subjunctive, (*can*) *restrain.* Cf. the use of the subjunctive in characteristic relative clauses in Latin.

251. **Geht verrinnend im Sande verloren**, *runs away and is lost in the sand.*

256. **aufgeht**, translate literally, *rises*, carrying out the figure in **eine glänzende Sonne.**

259. The First Chorus extols the mother, comparing her with the moon, her sons with the stars.

265. **Erden**, see note to l. 147.

269. **des Schönen**, neut. abstract.

271. **vollendete Welt**, i.e., *completed in* the mother and her sons.

272–273. **nicht Schöneres** = *nothing more beautiful*, but note that in German the adjective is the substantive; so also **Höheres** (l. 274).

277. The Second Chorus praises the sons as *towering pinnacles of the world* (l. 293), which the sun of fame illumines.

282. Ages in history often bear the names of rulers or heroes.

283–284. **verrauschen . . . verklingen,** *vanish . . . die away,* but both words are used primarily of sounds.

286. *spreads the pinions of its obscuring night.*

288–293. **Aber der Fürsten, u. s. w.**—"As the highest peaks tower forth solitary out of a mountain-range and receive the earliest gleams of dawn and the last beams of sunset, so always do the names of princes shine forth out of the uniform gray of universal history." Cf. in Leisewitz' *Julius von Tarent:* „In einem Jahrhunderte bist du, der Fürst, der einzige von deinen Tarentinern, den man noch kennt, wie eine Stadt mit der Entfernung verschwindet und noch bloß die Türme hervorragen."

This scene brings out the sharp contrast between the two Choruses. The situation is the same for both, both are under the truce; but while the older Chorus greets first the palace and then speaks of the sworn peace, the Second Chorus at sight of its opponent restrains its rage only by recollection of the results of forsworn oaths. On the other hand the Second Chorus is bound by closer ties to its lord, as is evident from the fact that it is the First Chorus (Berengar, Manfred, and Cajetan) which speaks in a disloyal way of the rulers, finding, however, no assent from the Second Chorus.

In the second part of the scene there is presented to the spectator a statuesque group, Isabella and her sons framed in the doorway.

ACT I. SCENE 4.

294. **Königin des Himmels** = the Virgin Mary.

296. **Übermut,** *arrogant pride,* Greek ὕβρις, which according to the ancients called forth the envy and vengeance of the gods.

302. **Ergießung,** *outpouring.*

306. **ewig zwei,** i.e., were never united in brotherly love.

321. **knirschend in,** *champing.* From the earliest times war has been compared to a war-horse. For the general conception, compare ll. 139 f.

329. **Was sollen diese hier?** *why are these* (*men*) *here?* referring to the Chorus.

331. **fremde**, *of strangers.*

334. **Schlingen**, *snares.*

336. **diese wilden Banden**; this is the fem. noun **Bande**. Isabella is correct in her judgment of the disposition of the princes' retainers.

340. **von Herzen**, *heartily*, *affectionately*, *faithfully.*

343. Sc. und at the beginning of the line and hat at the end.

344. **sich selbst**, dative.

346. **Die fremde Herrschaft**, *the rule of another* simply, not = *foreign rule.*

348. **den gern versagten Dienst**, *the service which they would gladly refuse.*

349. **herzlos falsche**, see note to l. 24.

350. **Schadenfreude**, *malice.*

They envy you your fortune, your greatness, and long for your misfortune, in order to be able to feast upon it as upon a sweet revenge.

354. **sich . . . forterzählt**, *is handed down in tradition.*

357. **gesinnt**, *minded*, *disposed.*

360. **Geflochten**, sc. hat.

364–365. The antitheses are between **Neigung** and **Vorteil**, and between **Freund** and **Gefährten.**

367. **Anerschaffen**, *created at birth*, *birth-given.*

368. **ihm**, refers to the same person as **dem** (l. 366).

369. **zweifach**, *double*, i.e., with *twofold* strength, inasmuch as his brother stands with him.

370 ff. Here the Chorus is indeed the "ideal spectator."

370. **es ist**, *there is*, the **es** being merely expletive to throw the subject after the verb.

372. **Verkehren** = Verkehr, Treiben.

376. **Du, der . . . zückt**, when the antecedent of a relative pronoun is in the first or second person, the verb of the relative clause is in the third person, unless the personal pronoun is repeated after the relative.

381. **Ein jeder**, sc. von euch.

382. **Und**, as if und dennoch. — **weicht**, *is inferior to.*

383. **es**, anticipatory of **euch . . . zu sehn.** Omit in translation. — **euch**, reciprocal.

390. **ein Frevler an**, *an offender against.*

397. **Hier ist das Mein und Dein,** complete with nicht mehr zu sondern understood, *here there is no longer any separation to be made between mine and thine, between revenge and guilt.*

399. **Bette** = Bett.

400. **Schwefelstroms** = *sulphur-stream,* i.e., of molten lava. The nearness of Etna lends effectiveness to the figure.

402. **Lavarinde,** *crust of lava.*

403. **dem Gesunden** = dem gesunden Boden, the formerly cultivated, inhabited land. The figure is as if a disease had come upon the *healthy* land.

411–412. **steigt hinauf in,** *goes back to.*

412. **unverständ(i)ger,** *unreflecting, unthinking.*

417. **Kinderstreit** = Streit von Kindern.

418. **fortgezeugt,** *propagated.*

419. **Unbill,** Schiller himself in the Hamburg manuscript wrote Feindschaft in explanation of Unbill. — **geboren,** sc. hat.

422. **Knabenfehde** = Fehde von Knaben.

423. **fortkämpfen,** *continue* (lit., *fight on*).

428. **unabtragbar,** *which cannot be paid.* — **Schuld,** *debt.*

429. **Der Siege göttlichster,** *the most divine of victories.*

434–439. The double attitude of the Chorus is here very noticeable: in ll. 434–436 it speaks as the "ideal spectator" (cf. l. 370), while in ll. 437–439, as the subject of the ruler.

441. **Köcher,** the figure is very common in Greek poetry, where words are often compared with arrows. Cf. ll. 584 f.: den bittern Pfeil des raschen Worts.

445. **der euch sinnlos wütend treibt,** *which impels you with senseless fury.*

446. **des Hausgotts,** one of the Penates, whose abode was the family hearth.

448. **Wechselmords,** *mutual murder.*

451. **das thebanische Paar,** Polynices and Eteocles, sons of King Œdipus of Thebes, who are said to have fallen in a duel, each by the other's hand. Even the flames of the funeral pile on which they were burned separated into two parts.

459. **zweigespalten** = entzwei (in zwei) gespalten.

460. **schaudernd,** *horrifying.*

The glad tones of Isabella at the beginning of the scene contrast sharply with her suppressed sorrow at its close. At the beginning of the scene she prays to the Queen of Heaven that her joy may not become presumptuous pride; at the close she commends her sons to the demon of strife they seem to be madly following.

Her efforts at reconciliation are varied and ingenious. At first she merely questions them together and individually as to their feeling. The words of the Chorus call her attention to them and her speech takes on a political character; she sets reconciliation before them as a measure demanded by political shrewdness. She next puts it on a personal basis, and points out their mutual suitability as friends. Her next attempt is an appeal to their manly dignity, which ought to scorn the boy's quarrel they are continuing. As mediator she then takes the hands of both and urges them to immediate decision. In her final despair she challenges them to do their worst.

Externally the scene resembles the scene in Euripides' *Phœnissæ* in which Jocasta attempts to reconcile her sons, but in strong contrast to their mutual accusation and self-defense is the obstinate silence of Don Manuel and Don Cesar.

ACT I. SCENE 5.

The Chorus begins and ends the scene with a short rhymed stanza. The rest of the scene is made up of brief, pithy speeches of equal length (except in three cases), forming what is called stichomythy; but whereas, ordinarily, opposing sentiments are expressed in the replies, here we have a parallel, confirmation, or completion of the preceding remark. (Cf. for the usual sort ll. 1708–1740.)

461. **die sie gesprochen,** sc. hat.

464. **Ich nicht vergoß,** the Chorus disclaims all responsibility for the feud. By anticipation they seem to see the double murder as having already occurred before their eyes.

473. **wer** = *he who,* subject of both **zeiht** and **kennt.**

485. **dir** = in dir, an imitation of the Greek dative construction. — **versöhnlich,** *placable, forgiving.*

488–489. Don Manuel finds the way out of the difficulty by putting the blame upon their partisans. Don Cesar eagerly seizes upon this in the following lines.

491. **entfremdet** (haben).

496. **die Verführten**, *the ones misled.*

497. **fremder Leidenschaft**, *of others' passion.*

500. **Bruderhand** = Hand eines Bruders.

501. **nächste**, *nearest* by ties of blood and now of love.

504. **eine Ähnlichkeit**, a vague allusion to Beatrice, but Don Manuel keeps his secret from his brother.

505. **noch wunderbarer**, *with even greater wonder.*

508. **sanftgesinnte**, *gentle.*

518. **'s**, acc. with **zufrieden.**

525. **Was**, with the force of warum, as often.

With this scene all the foundations necessary for the ascending action are laid, and the exposition (cf. Introd., p. xxvi) is concluded. The brothers had first to be reconciled, in order that we might have the change from fortune to misfortune which tragedy requires.

ACT I. SCENE 6.

531. As in the Greek drama, the coming of the messenger is announced. (Cf. also ll. 1564, 2114.)

533. **dein** = deiner, gen. of personal pron. construed with **harret.**

539. **Kampfeswut** = Wut des Kampfes.

541. **Phönix**, Phenix, a fabulous bird, which, having attained a great age, burnt itself upon a funeral pile of spices, and arose rejuvenated from the ashes.

543. **Mein Botenstab ergrünt**, in ancient times a messenger of good tidings adorned his staff with garlands. Here, however, the language is merely figurative = I bring good news.

545. **versammeln**, *bring together.*

553. **mitfreuend teil' ich sie**, *I joyfully share it.* The idea of joy receives emphasis from the repetition of the similar words.

555. **finden wir uns**, *we shall meet.*

556. **fodert** = fordert, cf. note on p. 2, l. 10.

559. **dein Anblick,** *the sight of you.*

560. **Herzensfreunde,** *bosom friends.*

561. **Der langgebund(e)ne Trieb,** *the shoot long kept back,* i.e., the germ of brotherly love, an expression taken from plant culture. — **nur** belongs with both **freud'ger** and **mächt'ger.**

563. **Nachholen,** *retrieve.* — **verlorne,** *lost,* because not enjoyed. **mit sichtbarer Zerstreuung,** Don Manuel shows his *absence of mind* in his brief replies to Don Cesar and his evident willingness to be left alone. It is by just this coolness and indifference of Don Manuel that Schiller skilfully avoids having the frank and impulsive Don Cesar tell his secret.

569–570. **Der Liebe . . . Leben,** Leben nominative. In this Don Manuel speaks equivocally, seeming to Don Cesar to refer to their brotherly love, but really thinking of his own love for Beatrice.

571. **Entdeckt',** preterite subjunctive, *if I should disclose.*

573. **kein Geheimnis trenn'** (present subjunctive), *let no secret separate.*

579. **der Hölle Pforten,** a Homeric and biblical expression.

584. **Und** is understood at the beginning of the line.

586. **Nicht Wurzeln . . . schlägt,** *does not take root.* The meaning is that a hasty, angry word, as uttered, does not have permanence, unless (l. 588) heard and pondered by a suspicious enemy.

This scene contains the initial impulse (cf. Introd., p. xxvii), the announcement of the finding of the lost. That which seems to be good fortune gives the first impulse to the tragic action, the destruction of all joy. We have, too, the first of the series of secrets, which form so important a part in the structure of this drama.

ACT I. SCENE 7.

593. The Chorus, as spectator, remarks upon Don Manuel's absence of mind in the preceding scene and thus opens the way for him to tell his secret love.

594. **verkennen** = nicht wieder erkennen, *fail to recognize.* Verkennen more frequently means *to mistake* or *to misjudge.*

596. **gutmeinend,** *well-meaning.*

606. **Mag,** *let.*

610. **wundernd**, personal intransitive, while at present this verb is regularly used only impersonally or reflexively, and here one would have to say sich wundernd, or sich verwundernd.

614. **Freudenfittichen**, *pinions of joy.*

615. **Glanzesmeer**, *sea of radiance.*

619. **denke mir**, *imagine.*

624. **Dem Namenlosen** = dem Unberühmten, *unrenowned;* cf. l. 1869, Unbekannten. His name she did know (cf. ll. 1800, 1822), though knowing nothing of his family, so that he was, in a sense, *nameless* to her.

628–633. The lover's rising feeling is expressed by the lyric warmth of these lines, and the poet, as it were involuntarily, falls into rhyme.

630. **Längst spart' ich mir**, *for a long time I have treasured up for myself.*

631. **Wohl**, *to be sure.*—**es**, refers to **das Schöne**, next line—proleptic use.—**sein**, *its own.*

632. **Hoheit** is the subject.

637. **seltsam wunderbar**, both adjectives (neuter) are without ending. See note to l. 102.

641. **Falken Sieg** = Falkenjagd, Beize, *hawking, falconry.*

645. **In jeder Kriegs- und Jagdgefahr**, *in every danger of war and the chase*, the common ellipsis in the case of compounds having the same final element.

646. **Mag** = darf, a rather uncommon use.

652. **in verschlossner Lade**, a reference to the story of Pandora.

659. **Dämons**, in the modern, not the ancient Greek sense of the word.

667–668. The figures are those of uninterrupted continuance.

674. **schwärmend**, *roving.*

675. **der Jagd**, genitive.—**verschlung'nen**, *labyrinthine.*

678. **Zaubernebel**, *magic cloud.*

682–684. Cf. ll. 37 f.

694. **erzielen** = treffen.

698. **wundernd**, see note to l. 610.

699. **Nonne**, Beatrice wore the garb of a nun, but was not a nun. Cf. ll. 737 f.

702. **ausholend**, *ready*, said of the motion of the arm preparatory to throwing, striking, etc.

712. **dämmerhellen**, *twilight* (adj.).

714. **Besinnungskraft**, *consciousness.*

716. **Hora**, *hour for prayer*, the "hora regularis." Cf. in *Julius von Tarent* II, 2, where Bianka says to Julius: „Hören Sie! die Glocke zur Hora läutet."

719. The Chorus expresses the feeling of the spectator.

723. Don Manuel, preoccupied with his own narration, does not at first give heed to the terrified utterance of the Chorus.

725. **Dem Leben . . . ausgefunden**, *my life had discovered its meaning* (*true content*).

729. **Himmelspunkte**, here = Punkte des Himmels, *quarter of the sky.* Hardly in its usual sense of *zenith.*

742–743. The spectator, who has already learnt from the words of Isabella to Diego (l. 117 f.) that she has entrusted to the cloister "a dear treasure," begins to have the fearful suspicion that Don Manuel's beloved may be his sister. This fear becomes reality and thus produces a more and more intense sympathy for the hero — a striking example of Aristotle's tragic effect.

744. **rühmt sie sich**, *does she boast herself*, Homeric expression.

746. **Sich selber**, dative.

753. **wissend nur**, *only if I know the facts.*— **dir nützlich**, *to your profit.*

763. **vertröstet**, *put off* (*until*), *held out hopes to . . .* (*of*).

765. *Has he not designated it with more precise hints?*

766. **Seit wenig**(en) **Monden**, i.e., since the death of the prince, when Isabella began to think of bringing Beatrice home.

769. **schöpfen**, *obtain.*

771. **Wo kein Gewinn zu hoffen**, sc. ist. — **droht**, intransitive, with **Verlust** as subject.

777. **besorgen**, *apprehend.*

781. **zurücke-** = zurück-, used for the sake of the meter.

790. **Welch . . . That**, *what a bold, rash robber's deed!* In this line the Chorus speaks as the ideal spectator; in the next, as the subject of the prince again. It is characteristic that it is the leader of the older, more prudent First Chorus who reproves such a deed of violence.

793. **rasche**, *impetuous.* — **kühn**, *rashly.*

794. **Kloster der Barmherzigen**, the Order of the Brothers of Charity was not founded until 1540, and the Sisters of Charity (here referred to) still later (1634), but this is an anachronism of no importance in a piece of this sort, which does not require a precise historical setting. In the *Tell*, at the close of Act IV, Schiller introduces six barmherzige Brüder.

795. **abgeschiedner**, *secluded.*

800–801. **nichts weniger . . . als**, *anything but.*

801. **in dem Glanz**, dative, not accusative, and, therefore, **der Fürstin** refers to Beatrice, as wife-to-be of Don Manuel.

802. **Fußgestell**, *pedestal*, referring to the throne.

814. *But she shall engage all my attention*, referring to the following lines.

815. **anjetzt** = jetzt, archaic word.

815–844. The clothing and ornaments which Don Manuel is to buy for his bride are enumerated one after the other, from the sandals to the myrtle wreath, and afford us thus a picture of Beatrice as Don Manuel wishes her to appear before the people. Cf. Homer's description of Agamemnon dressing (*Iliad* II, 42 ff.), and Lessing upon the subject in *Laokoön* XVI. It is characteristic of the more mature Don Manuel to think first of the adornment of his bride; he wishes her to appear as a princess. The younger, more careless Don Cesar, on the other hand, does not trouble himself with externalities. Cf. ll. 1149 f.: ich will nur dich von dir; nichts frag' ich nach dem andern.

818. **Kunstgebild'**, *artistic creations*, possibly in the more specific sense of *embroidery.*

820. **zartgeformten**, *delicately shaped.*

821. **Kunstgewebe**, *fine fabrics.*

823. **Des Ätna . . . Licht**, the summit of Etna is nearest of all Sicily to the sun.

825. **Bau** (lit., *structure*), say *lines.*

832. **Cikade**, *cicada*, an artistically wrought buckle or clasp in the form of the insect of that name. — **Spangen**, *bracelets.*

835. **Meeresgöttin**, *goddess of the sea*, Amphitrite, wife of Poseidon (Neptune).

839. **die Farbenblitze kreuze,** *mingle its blaze of color;* Schiller coined the noun.

840. **Haarschmuck,** *hair ornaments.*

842. **einem hellen Lichtgewölk,** *airy clouds suffused with light.*

843–844. *And let the beauteous whole be crowned in completion with the maidenly garland of myrtle.*

848. **Zelter,** *palfrey,* lady's saddle-horse.

852. **edeln Steinen** = Edelsteinen.

855. **Des Ritterstaates,** *of knightly state.*

859. **wartet mein,** *wait for me,* for which the more usual expression now would be, wartet auf mich, the other expression now meaning *wait upon me, care for me.*

859–861. **Was . . . Munde,** the cautious Don Manuel guards his secret, while the hot-blooded, open-hearted Don Cesar has confided in his retinue from the very first, and *spread out the net of spies* (l. 1137).

The above scene is really a part of the exposition, but the poet has skilfully brought in this narration of past events to explain Don Manuel's present state of feeling.

ACT I. SCENE 8.

862. **beginnen** = thun, machen.

870. **Windesweben** = Windeswehen, *blowing of the wind,* say *breezes.*

871. **Kräuselnd,** *into ripples.* — **stockende,** *stagnant.*

873. **gelagert an,** *couched by.*

883. **Mir,** sc. gefällt. Notice the alliteration.

885. **verkümmert,** *pines away.*

888. **eben,** adj., *level.*

892. **Selber dem Feigen,** *even in the cowardly.*

893. Figurative: Can we not devote ourselves to love?

894. **Wallet,** *make pilgrimages to.*

895. **Da,** i.e., in love, taking up Cajetan's expression l. 866.

899. **sie = die gefällige Tochter des Schaums,** next line. Love spreads a deceptive, charming veil over the prosaic in life.

900. **gefällige** = anmutige; Aphrodite (Venus), who was born from the foam of the sea.

901. **Gemeine** = alltägliche, *commonplace.* — **Traurigwahre,** *sorrowful reality, the sadly real.*

908. **Diana** (dative), metonymy for the chase itself. Hunting requires strength, endurance, hardening, renunciation — qualities which do not belong to the contrasted voluptuous goddess Venus.

910. **am dunkelsten nachten,** *become deepest night.*

915. **laden,** *summon.*

920–921. **der blauen Göttin,** goddess of the blue sea, Amphitrite; but the expression merely = dem blauen Meer, metonymy.

922. **Spiegelhelle,** *mirror clearness.*

935. **Windesrose,** *compass* (lit., *rose of the compass, compass-card*).

940. **Wellenreiche** = Reiche der Wellen, *realm of the waves.*

941. **Meeresflut,** *billows of the sea.*

942. **so fest sie (auch) ruht,** *however firmly it rests.*

945. **Frieden,** more usually Friede in the nominative. With this line the thought of the Chorus turns to foreboding.

947. **geschieden** = ausgeschieden, ausgeworfen hat, *sent forth.*

956. **segenloser Bund,** because founded on wrong-doing, and unblessed by the parents.

958. **Klosterraubs** = Raubs eines Klosters.

962. **Gemahl,** neuter = either *husband* or *wife*, according to older usage. Here of course = Gemahlin.

964. **sie** = Isabella.

974–977. Cajetan finds an explanation for the causeless hatred of the brothers.

979. **Rach(e)götter,** *gods of vengeance*, in general, instead of the more specific Furies. — **schaffen** = wirken.

981. **erscheinen** = sich zeigen.

The above scene falls naturally into two parts. The theme of the first part (ll. 862–939) is in the question of Cajetan (l. 862, „Was werden wir jetzt beginnen?“), thus considering their own future. The second part is an expression of anxiety for the future of Don Manuel and the whole princely house. It begins with the melancholy reflection (l. 940) that all human fortune is as changeable as that of the mariner. The key note is found in l. 945:

„Sorge giebt mir dieser neue Frieden.“

The metrical change very nearly coincides with this division. Up to l. 944 we have a rather rapid movement, but with l. 945 begins the heavy trochaic pentameter. In the more lively first part alliteration is frequent: ll. 872–873, 874–875, 883, 886, 890, 894, 897, 903, 904, 910, 934, 938, 944.

ACT II.

Argument. — In the *first* scene Beatrice is waiting alone in a garden, and expresses various changes of feeling towards her absent lover. She tells of her attendance, unknown to Don Manuel, upon the funeral of the late prince, and of her experience with a passionate unknown youth, whose conduct frightened her. On hearing footsteps she rushes to meet, as she supposes, her lover.

The coming of Don Cesar and his Chorus forms the *second* scene. He tries to reassure her fear, and tells how he has vainly sought her everywhere since that first day he saw her, until today. He announces himself as Don Cesar, prince of Messina, declares to the Chorus Beatrice as his intended bride, and departs, leaving his followers to guard her.

The *third* scene consists of homage to their future princess by the Chorus, and a terrified burst of feeling from Beatrice before she flees into a nearby building.

The Chorus, meanwhile, in the *fourth* scene sing the good fortune of princes, and go to guard the entrance.

The *fifth* scene is laid in a room of the palace. Isabella tells her sons her own secret, that their sister did not die in infancy, as had been reported. The father had wished to have her exposed to die, because he had been warned by an Arabian astrologer that he would have a daughter, who would prove the destruction of his two sons. She herself, however, had been assured by an aged monk that this daughter would unite the brothers, who were even then hostile, "in an ardent flame of love," and consequently had saved her child's life by sending her to a secret asylum. Fear of the father, and since his death the civil war had kept them apart, their only communication being through a servant, who had been entrusted with the secret. She has at last

sent for her daughter, whom she is momentarily expecting. Each of the princes now announces publicly that on this day he will bring to the palace his intended bride. Don Cesar tells the story of his first meeting with his beloved at his father's funeral. Isabella expresses her satisfaction.

In the *sixth* scene Diego returns with the news that Isabella's daughter, Beatrice, had early that morning been carried off by corsairs. He also confesses that he had allowed her to attend the obsequies. At Diego's first mention of the name Beatrice, Don Manuel is seized with the fear that possibly his love and his sister are one, especially as each has been brought up secretly in a convent and now been carried away during the same night. The funeral incident tends to relieve his doubts, but to be completely assured he hurries away to find his Beatrice. Don Cesar, having learned from his mother at what cloister his sister had been kept, starts out to find her. First, however, he will send his bride to the palace. Her daughter's mishap recalls to Isabella the old curse which rests upon the house.

ACT II. SCENE I.

987. **das wesenlose Schweigen,** *the intangible silence;* silence is a thing *without substance.*

988. **wie weit** = wie weit . . . auch, *however far.*

990. **ein rauschend(es) Wehr,** *a roaring dam (weir).*

991. **völkerwimmelnde,** *teeming.*

993. **dumpferbrandend,** *with heavy surging.*

995. **in diesem Furchtbargroßen,** *in this fearful immensity.* To the convent maiden both the city and the great sea are objects of terror.

996. **fortgeschleudert,** *flung forth.*

1000. **Wiesenquelle,** *meadow-brook.*

1003. **Riesenarm,** *giant arm.*

1005. **leichtem,** *light, slight.*

1008. **bethörend,** *with infatuation.*

1016. A complete change of feeling from regret to passionate longing.

1020. **versichre**, *reassure.*

1026. **von dem mütterlichen Schoß**, *from my mother's bosom.*

1028. **ging . . . verloren**, *was lost;* cf. the description she gives from hazy recollection, ll. 1845 ff.

1029. **still am stillen Ort**, note the effectiveness of the repeated word.

1030. *In the glow of life associated with shades*, i.e., with the nuns, who were dead to the world.

1033. **nennen**, *express.*

1036. **lösen**, *can dissolve;* so the simple verb is frequently to be rendered.

1038. **verhängten**, *foreordained.*

1041. **Ein dringt der Gott**, Zeus, who in the form of golden rain found access to Danaë, mother of Perseus, though she was shut up in an iron tower by her father Acrisius.

1043. **Dämon**, *divinity*, according to the original Greek meaning—not necessarily malevolent.

1044. **Wär' es an öde Klippen angebunden** (**es** = **sein Opfer**), the princess Andromeda *bound to desolate cliffs*, was freed by Perseus, who came riding on his *winged horse* Pegasus. The comparison, however, is not altogether in place here.

1045. **Atlas** (genitive), the Titan who supported the heavens.

1051. **mich . . . bescheiden**, *be content.*

1059. A repetition of the *motif* of deceived expectation of l. 982.

1072. **in die nahe Kirche**, where Don Cesar's spy had seen her. Cf. ll. 547, 1141.

1078. **Zu der Göttlichen**, the Holy Virgin.

1080. **Wenn ein Lauscher mich erspähte**, her foreboding of what proves to be the fact is highly tragic.

1087. **die fremden Menschenscharen**, *the crowds of strangers.*

1088. **frevelm**, archaic and poetical for frevelhaftem = *wicked, presumptuous.*

1102. **Dieser stillen Schuld**, gen. with **bewußt**. Her *secret guilt* (**stillen** = geheimen) consisted in keeping from him the fact that she attended the funeral of the prince and there met with Don Cesar. Her tragic fault is similar to that of Emilia Galotti (II, 6).

Beatrice's soliloquy falls into five natural divisions:

1. Three strophes, each of eight lines, in iambic pentameter, with alternating masculine and feminine rhymes, expressing her unrest.

2. Three shorter strophes of irregular verse-length and rhyme, in the more lively iambic-anapestic rhythm, expressing her bitter self-reproach and then her longing for her lover.

3. Five longer strophes of varying length, corresponding in rhyme and meter to 1, give in a calmer mood a description of her love.

4. New anxiety appears in the following short trochaic verses (ll. 1058–1102).

5. The seven closing lines, as she hastens to meet her supposed lover, again show lively emotion, expressed by the rapid movement of short, unrhymed trochaic-dactylic verses.

Thus Schiller has in a masterly way made form correspond to inner content.

The climax of the scene is reached in ll. 1056 ff.:

Ein ewig Rätsel bleiben will ich mir,
Ich weiß genug, ich lebe dir!

ACT II, SCENE 2.

1110. **Was seh' ich**, the violent plunge from exulting joy into horrified pain, brought about by the "recognition" (anagnorisis), produces a highly tragic effect.

1111. It is not the weapons which terrify her, but Don Cesar himself.

1120. **eines Engels Lichterscheinung**, *a bright angelic apparition.*

1140. **glückbekrönte**, *crowned with success.*

1144. **daß**, *in order that.*—**fest . . . fasse** = festhalte.

1145. **mich verwahre vor**, *secure myself against.*

1148. **des**, demonstrative, *of this.*

1150. **dem andern**, neuter, *the rest, anything else.*

1152. **verbürget und beschworen**, *assured me beyond all doubt* (lit., *given bail for and confirmed by oath*).

1155. **Die Freiheit . . . und die Wahl,** hendiadys, = die freie Wahl. Cf. note to l. 130.

Beatrice schaudert zurück, she has the added fear that the mighty prince, Don Cesar, may prevent her union with Don Manuel, whose rank she does not yet know (cf. l. 1826). Don Cesar again misinterprets her action.

1165. **sich,** dative. — **das Schöne,** subject.

This scene has been charged with psychological improbability, because Don Cesar takes for granted Beatrice's love, and presents her to his knights as his bride, without her uttering a word. But his very nature is to be proud and assuming, and he cannot for a moment believe that he, prince of Messina, can be refused by the unknown girl.

The charge made against the probability of Beatrice's silence is, perhaps, harder to meet; but we must find the explanation, as Schiller evidently intended, in her utter helplessness in the face of fear. In the preceding scene she says: „mich ergreift ein schauderndes Gefühl, es schreckt mich selbst das wesenlose Schweigen"; again: „es stürmen alle Schrecken auf mich her"; later: „mich umschlingt ein kaltes Grauen"; of her entrance into the neighboring church she says: „kalt ergriff mich das Entsetzen"; and most important of all, merely upon recollection of her former meeting with Don Cesar: „noch durchschauert kaltes Grauen . . . mir die Brust." Suddenly, after her joyful outburst, she comes upon the dreaded Don Cesar in person, and she is helpless. His report of her discovery and his confession that he is Don Cesar only add to her terror. Even after his departure she stands in this trance; cf. the stage direction of Scene 3, „aus ihrem Schrecken erwachend."

ACT II, SCENE 3.

1178. **der Sieg,** over Don Cesar's heart.

1183. **Dreifaches Heil dir,** *a threefold salutation to thee.*

1184. **Mit glücklichen Zeichen,** *under favorable auspices,* the reconciliation of the princes.

1186. **götterbegünstigtes,** *favored of the gods,* because powerful and famous. The praise of the Second Chorus is all for external pomp.

1187. **hängen,** more properly hangen when intransitive.

1193–1194. **Die . . . Alten** = the Penates.

1196–1197. Hebe, goddess of youthful beauty, and Victoria, goddess of victory, represent qualities which Beatrice herself possesses.

1199. **des ewigen Vaters** = Zeus. Phidias' masterpiece, the Olympian Zeus, represented Nikē (Victoria) poised thus upon his hand.

1200. **Ewig . . . gespannt,** absolute construction.

1201. **entweicht,** *shall depart.*

1206. **Den Gürtel der Anmut,** this *girdle of gracious charm* belonged to Aphrodite and made the wearer irresistible.

1207. **Scham,** *modesty.*

1209. **Erlebt mein Auge,** *now meets my eye* (lit., *my eye lives to see*).

1222. **vertilgend,** *to extermination.*

1226. **Schlangenhaß,** *serpent-like hatred.*

1227. **Schreckenschicksal,** *fearful fate.*

Beatrice hears nothing of the salutation and homage of the Chorus. Her language is in extreme contrast to theirs: they begin with „Heil dir," she with „Wehe mir!"; they speak of her as a fortunate one entering into a fortunate house, she calls herself most unfortunate and the house a "fearful race," a "vortex of hate."

ACT II. SCENE 4.

1231. **beneid' ich,** the Chorus speaks of the enviable lot of a prince, who can appropriate everything that is beautiful and costly.

1241. **sich . . . vergleichen,** *come to a settlement.* The prince chooses even before the allotment.

1246. **heimführt,** *leads home* (*as bride*).

1248. **eigen,** *for his own.*

1257. **Ungeweihter,** *unhallowed one.*

The Chorus has here a calming effect upon the spectator, whose feelings have been wrought up to a high pitch by the preceding tragic events.

ACT II. SCENE 5.

1268. **kampfgerüstet,** *prepared for conflict.*

1270. **nachtgewohnte,** *nocturnal.*

1271. **zerstörten Brandstatt,** *fire-destroyed ruin* (Brandstatt = *scene of conflagration*).

1272. **Mit altverjährtem Eigentum,** *with prescriptive* (*right of*) *possession.* A right by prescription in law is a right acquired by a long term of years.

1285. **er = dieser Tag.** — Isabella tells her secret.

1305. *May it never again return;* in English we cannot use the relative clause to express a wish, and must insert a parenthetical clause having a personal pronoun as subject.

1308. **Traum,** Schiller replaces the oracles of the ancient tragedy by prophetic dreams.

1314. **das Gebälk,** i.e., of the house.

1316. **Feuerflut,** *flood of fire, conflagration.*

1317. **Gesichte,** *vision.*

1318–1319. **einen sternekundigen Arabier,** *an Arabian versed in astrology = an Arabian astrologer.*

1332. **der Mutterliebe,** dative with the impersonal **gebricht.**

1337. **Liebesgötter,** *Cupids.*

1345–1346. **fromm Gepaart,** *a guileless pair.*

1348. **das Herz** = *my heart.*

1352. **Liebesglut,** *glow of love.*

1354. **Dem Gott der Wahrheit** = the God of the Christian religion. — **dem der Lüge** = the God of the Mohammedan religion.

1355. **die Gottverheiß(e)ne** = die von Gott verheißene, *announced by God.*

1359. **der Schwester,** gen. with the intr. impersonal **braucht.**

1364. **den heißerflehten** (Anblick), *ardently desired* (lit., *implored,* but she had only herself to ask for the sight of her child).

1367. **finster grübelndem,** *gloomily brooding.*

1370–1372. Introduction of Isabella's motive for her long silence about her daughter after the death of the prince.

1374. **unauslöschlich wütend,** *with inextinguishable fury.*

1379. **Mutterstimme** = Stimme einer Mutter.

1385. **Friedensengel = Engel des Friedens.**

1392. Don Manuel now tells his secret, but only in part, according to his secretive nature.

1410. **die schönste . . . der Mutterkronen,** *the most beautiful crown a mother can wear*, the joy of seeing her son happily married.

1413. Don Cesar now discloses his secret.

1421. **das Feindlichstreitende vermählen,** *unite those striving in enmity* (neuter collective).

1432. **Unermeßlichkeit,** acc. with **in.**

1439–1441. Isabella's exuberant, boastful exultation over her expected happiness heightens the tragic effect. Thus Niobe boasted that she was the most fortunate of mothers, and soon all her children were slain.

1444. **Davon** = von denen, *of whom.*

1453–1454. **in sich selbst zu spinnen = sich einzuspinnen.**

1455. **unzugangbar** = unzugänglich, *inaccessible.*

1465. **Himmelsfeuer,** *heavenly fire.*

1466. **Die** = diejenige, die, fem. agreeing with **Sonne,** *he who brightens the whole world declares himself.* The play upon words is difficult to reproduce in English.

1470. *I am willing to judge the pearl by its pure lustre.*

1475. *I look for rash, youthful deeds in you.*

1476. **auf thörícht(er) kindischer,** sc. That.

1478. **des Gestirnes Macht,** this superstitious belief in the *power of the stars* is in accord with the general view of the characters that they are governed solely by fate, whereas it is their own actions, their guilt, that finally leads them to ruin.

1481. **Nicht wahrlich solches Eitle,** *in truth no such vain* (*thought*).

1489. **Im Volksgedräng,** *in the throng of people.*

1489–1490. **wohnten wir Ihr bei,** *we attended it;* **ihr = Totenfeier.**

1494. **das Schiff,** *the nave.* In this description of the prince's funeral, Schiller recalls many details of that of Duke Karl Eugen of Württemberg.

1495. **Genien,** *genii.* These, in the ancient conception, were the good spirits which conducted men through life, like our "guardian angels."

1498. **weißbekreuztem,** *with its white cross.*

1499–1500. **den Stab der Herrschaft** = the sceptre.

1502. **Mit . . . Gehäng,** *with diamond-studded belt.*

1503. **alles** = **alle,** neuter collective.

1507. **fortklung,** archaic form for fortklang.

1513. **dem Niederfahrenden,** *that which was descending.*

1514. **Seraphsflügeln,** *seraphic wings.*

1529. **dunkel mächtig, wunderbar,** *with strange, mysterious power.*

1532. This line rests on the authority of the Hamburg MS.

1533. **schweben,** *play.*

1537. **weben,** *move, act.*

1538. **ohne Worteslaut** = ohne den Laut eines Wortes.

1539. **ohne Mittel** = unmittelbar, *directly, without any medium.* — **geistig,** *in spirit.*

1544. **Götterstrahl,** *divine beam.*

1546. *When like meets like.* There is here no idea of kinship in **Verwandtes.**

1549. **fall' . . . bei,** *approve, agree with;* this sense now obsolete.

1552. **das dunkel mich beseelt,** *that strangely animates me.*

1556. **Wühlt sich sein Bette selbst,** *wears for itself its own bed.*

1560. *To the mightier, ungovernable divine hand.*

1563. *Their thoughts are noble, as is their birth.*

In this scene of disclosures none of the three persons makes the one all-important discovery that the three loved ones, Isabella's daughter and the intended brides of Don Manuel and Don Cesar, are one and the same.

ACT II. SCENE 6.

1564. **treuer Knecht,** biblical expression. Again the messenger is announced. See note to l. 531.

1569. **Die höchste Freude,** tragic irony.

1573. **Beatrice** (pronounced Béatrítsche). Don Manuel is struck by the familiar name. On account of his repetition of the word the line has seven feet:

Wŏ īst sĭe? Wō ĭst Bēătrīcĕ? Bēătrīcĕ! Blēib!

1574. **Mich entseelt,** *is killing me.*

Don Manuel ist um sie beschäftigt. It is to be noted that during this time Don Manuel is busied about his grief-stricken mother and apparently hears nothing of the dialogue between Don Cesar and Diego. Not until his mother has aroused herself in indignation does he again speak (l. 1630), then going back to Diego's first report (l. 1578).

1595. **rettet sich,** *takes refuge.*

1604. **Die Wohlverschlossne,** *the well-guarded one.*

1608. **Zwang,** *constraint* (of the vow and the convent's rules).

1609. Omit **Die** and **sich** in translation, though really **hatte** is understood at the end of the line, making a complete clause.

1614. **Der Wiederkehr,** genitive with **vergaß,** a construction now passing out of use.

1616. Don Cesar suggests her voluntary flight, at which his mother takes great offence.

1618. **pflichtvergessen,** *forgetful of duty.*

1622. **Heldenarm,** *strong arms.*

1624. **duldet,** imperative.

1629–1639. Impetuous Don Cesar rushes off, without a single clue, to find his sister. Don Manuel remains, struck by the messenger's report. There is so close a correspondence in the facts with his own deed that he is deeply disturbed. Only a word of explanation is needed, but Isabella in her anxiety will not speak that word. To her it seems to be a question without pertinence in this time for action.

1640–1674. Just as the disclosure needed to solve all seems imminent, the old servant introduces a new train of thought, which relieves Don Manuel in a measure of his suspicion (cf. l. 1660 and the preceding stage-direction), for he does not believe that Beatrice has ever before left the convent-walls. Yet his doubts are not wholly at an end, for Beatrice had asked him for permission to attend the Prince's funeral, so that on leaving he gives the stern command (l. 1674): „Folge mir nicht! Hinweg, mir folge niemand!"

1647. **dem Neuen,** neuter.

1651. **Lag sie mir an,** *she importuned me.*

1667. **ahnungsvollem Zuge,** *presageful attraction, impelling premonition.*

1673. Don Cesar returns to get some clue.

1686. **langsam steigend**, *with gentle ascent.*

1687. *Like a silent abode of the shades.*

1698. **lastend**, *with heavy weight.*

1706. Isabella's words prepare us for the approaching tragic crisis.

Beatrice forms the centre of interest of the second act; not, however, by her action, but by the fate in which we see her involved. Indeed, the dramatic movement in this act is slight. Two of the six scenes are monologues, and two more are practically such; while even the sixth scene is but a narration in dialogue form.

ACT III.

Argument. — In the *first* scene Don Manuel's knights, bearing bridal gifts, come to the same garden as in II, 1. Don Cesar's Chorus contests their entrance. High words ensue and swords are drawn. Beatrice, who is a witness to all this, prays that Don Manuel may not come at this dangerous time.

In the *second* scene Don Manuel comes, and orders peace in the name of the recently established alliance. The Second Chorus departs at his command, and the First Chorus withdraws to the background.

Beatrice, in the *third* scene, as yet ignorant of the rank of her lover, is greatly afraid that some harm will come to him from the adherents of his princely rival, Don Cesar. To reassure her, Don Manuel tells who he really is. Beatrice's recollections of her mother's appearance, and her confession that she had been present at the late prince's funeral show Don Manuel that they are brother and sister.

In the *fourth* scene Don Cesar, followed by the whole Chorus, rushes in upon the pair. In his rage at what he takes to be the faithlessness of his brother, he stabs Don Manuel. Then, ordering his Chorus to take the swooning Beatrice to the palace, he hastens away in search of his sister.

The *fifth* scene contains the lament of the First Chorus over the

body of their dead master, and their prediction that avenging furies will follow the murderer. They carry the body to the palace.

ACT III. SCENE 1.

The rhymed stichomythy of the Chorus, interrupted by the anxious utterances of Beatrice, forms a fitting introduction to the conflict of the brothers.

1717. **Erstbesitzenden,** *first possessor.* Cf. the Latin proverb: "Beati possidentes," and our "Possession is nine-tenths of the law."

1729. **Nichts,** adverbial, *not at all.*

1731. **er** = Don Manuel, not Don Cesar, of whom the Second Chorus has just spoken.

1732. **besiegt ihn weit,** *is far superior to him.*

1734. **dies ist seine Zeit,** i.e., evening. Cf. the words of the Chorus to Don Manuel, ll. 642 f.

1739. Cf. l. 887.

1744. **Schlinge** and **Netz,** acc.

1747. **täuschet,** *disappoint, refuse.*

ACT III. SCENE 2.

1753. **Der mit gezuckter Augenwimper nur,** *who even so much as with a quivering eyelash.*

1758. **auf immerdar,** tragic irony.

1771. **der Unschuld,** gen.

1772. **friedestörend,** *peace-destroying.*

1778. **Was beginnen?** = Was sollen wir beginnen (thun)?

1780. **Span** = Zwist, *disunion,* a South-German word, frequent in old chronicles. (Cf. widerspenstig.)

1780–1781. **in . . . drängen,** subject of **bringt.**

1781. **vielgeschäftig,** *officiously.*

1782. **öfterer** (= oft) is a double comparative of oft (cf. mehrere), arising probably from the weakening of öfter to the simple positive meaning; but even the second comparative has come to have only positive signification.

1783. **des Streits,** gen. with **ermüdet.**
1784. **behend,** *adroitly.* — **geringen Mann,** *common man.*
1787. **sich . . . vergleichen,** *settle it.*
1788. **gerat(e)ner,** *more advisable.*

In this scene, as elsewhere (e.g. ll. 1639, 2157), the situation is confused to the persons participating through the ambiguity of the expressions used. The First Chorus explains to Don Manuel its appearance with the words (ll. 1761 f.): „Wir kamen her, mein Fürst, die Hochzeitsgaben zu überreichen, wie du uns befahlst." To the Second Chorus this means gifts from Don Manuel to Don Cesar's bride, and the words of Don Cesar as he left them (l. 1174), together with Don Manuel's (l. 1776), deceive them as to the true situation, and they thus depart without too great a strain upon probability. Their departure again delays the recognition.

ACT III. SCENE 3.

1797. **So verschlossen feierlich,** *with such ceremonious reserve.* Don Manuel's serious mien corresponds to the purpose with which he has come, namely, to secure an explanation.

1815. **ein Schrecken,** Beatrice is terrified, not because she suspects his relationship to herself, but because she knows that terrible strife would ensue if he should prove to be the brother of Don Cesar.

1829. **sonsten** (= sonst) **jemand,** *any one else.*

1851. **rein gewölbten Bogen,** *clearly moulded arch.*

1884. **ahndet** = ahnet, *what a suspicion comes to me!*

1890. **Ich war zugegen,** Beatrice's confession forms the climax of the play, for Don Manuel now knows that Beatrice is his sister and at the same time the beloved of his brother.

1892. **Wunsch,** to be present at the Prince's funeral.

1893–1894. **ließest du Die Bitte fallen,** i.e., gave no heed to my request, turned the conversation to something else.

1895. **welch bösen Sternes Macht,** the impulse of her heart is traced back to fate.

ACT III. SCENE 4.

1900. These words of the Chorus explain why Don Cesar, after his first words (l. 1871), did not at once appear upon the scene: the Chorus has been giving him an account of Don Manuel's arrival.

Er ersticht ihn, Don Cesar's rash deed forms the tragic crisis of the play, the external peripetia or turning-point of the action.

1906. **des Todes** = des Todes Mann, *I am a dead man.*

1919. **Weh dir, Messina!** According to ancient conception the whole country atoned for a crime.

1920. **gräßlich(e) Ungeheure,** *awful enormity.*

1923. **der noch ungebornen Frucht,** *to the generation yet unborn.*

ACT III. SCENE 5.

1934. **Schreckensgespenst,** *terrible spectre* = **diese That.**

1936. *Still a horror pours in upon my soul.*

1939. **ahndender,** *foreboding.*

1941. **entschiedenen Gegenwart,** in contrast with **ahndender,** *realized present, present reality.*

1957. **Reigen** = Reihen, *dancing song;* in the Middle Ages a dance carried on in the summer-time in the open air, to the accompaniment of song; then = the song itself.

1966. *Of one accord in heart and voice.*

1967. **jetzo** = jetzt, archaic.

1968. **leuchtete,** *shone upon.*

1970. **Von des Brudermords Händen,** abstract for concrete = von den mörderischen Händen eines Bruders.

1977. **Diese Cypresse,** in the manuscript version for the Hamburg stage an earlier stage-direction makes the murder take place beneath a cypress tree. Among the Romans the cypress was dedicated to the god of the lower world, and it was customary to plant one by the grave.

1981. **die tötliche Frucht,** the murder is thought of as the fruit of the tree under which it was committed.

1992. **Der Themis Töchter,** *the daughters of Themis* here = the

Erinnyes (Furies), avengers of crime, but usually = the Parcæ (Fates) and the Horæ (Hours).

1993. **Die Untrüglichen**, *the infallible ones.*

1994. **es = das Blut.** The general conception is drawn from Æschylus.

1995. **Rühren und mengen**, cf. the witches' broth in *Macbeth.*

1997. **sonnenbeleuchteten**, *sun-illumined.*

1998. **Gebärde**, here = *expression.*

2000. **Stunden** = the Horæ.

2004. Everything is a consequence (*fruit*) of preceding events, but at the same time everything produces consequences (is *seed*).

2007–2008. **Ein andres . . . Ein anderes**, *one . . . another* (i.e., *a different one*), a common elliptical expression. The intended deed looks different when accomplished.

2009. **sie = die That.**

2015. **den Sohn** = Orestes, who killed his mother Clytæmnestra and her paramour Ægisthus.

2016. **Zügen**, lit., *features* and so *appearance.*

2025. **ergreifend**, *in their grasp.*

2027. **Schlangenbiß**, (lit., *serpent's bite*) say *envenomed fangs.*

2029. **das delphische Heiligtum**, *the sanctuary at Delphi*, where he was to find relief, according to Apollo's promise.

ACT IV.

Argument. — It is now night. The *first* scene shows Isabella and Diego in the hall of the palace, waiting for tidings of her children. She has sent to a hermit living on Mt. Etna, to ask what has become of her daughter.

The messenger's report makes up the *second* scene. The hermit had told him that Don Manuel had already found his sister; but immediately after had set fire to his hut, and fled, crying "Woe!" The Second Chorus brings in Beatrice on a litter.

In the *third* scene Beatrice recovers consciousness and learns that the Princess Isabella is her mother, and that Don Manuel and Don Cesar are her brothers. The First Chorus approaches, bearing on a bier Don Manuel's body, covered with a black cloth.

The *fourth* scene begins with a dirge, sung by the First Chorus. Isabella at last realizes that the dead man is her son, but supposes him to have been killed by robbers. She calls down curses upon the murderer, his mother, and his entire race. To her all the oracles and prophecies seem to have been mockeries. Beatrice and the Chorus, however, recognise that they are true.

In the *fifth* scene Don Cesar enters, regarded with abhorrence by every one except his unsuspecting mother. He soon hears who Beatrice really is, and Isabella at last learns the truth about the murder, and leaves the hall, after defying the gods to do her any further injury.

Don Cesar, in the *sixth* scene, finds his sister's tears over Don Manuel unendurable, especially as he realizes that they are more for the lover than the brother. He tells her that she is false, like her mother. Beatrice shall never see his hated face again.

The *seventh* scene is a chorus in praise of the happiness of simple rural life, far from the strife and sin of man.

In the *eighth* scene Don Cesar arranges for his brother's burial. To free the house from the ancestral curse he resolves to kill himself. The Chorus tries to dissuade him.

In the *ninth* scene Isabella takes back her hasty curse. She pleads with Don Cesar not to carry out his resolution, but he will not be persuaded.

In the *tenth* and last scene Beatrice enters. She at first wishes to be herself the sacrifice to Don Manuel's manes, then begs Don Cesar to live for his mother and to comfort his sister. She has apparently won by her entreaties, when a choral song is heard, the opened doors display the catafalque, and Don Cesar, conscience-smitten, stabs himself. The Chorus closes the drama with the contemplation that life is not the highest good, but that the greatest evil is guilt.

ACT IV. SCENE I.

2035. **Es stand bei mir,** *it rested with me, it was within my power.*
2037. *In what did you lack foresight?*
2038. **sie** = Beatrice.
2052. **was,** *those whom.*

2055. **brausend**, *turbulent.*

2060. **entgegensah**, Isabella considers as past the dreaded misfortune now just reaching fulfillment. She has in the past feared jealousy would separate the brothers still further, but now she rests content in their reconciliation. In the spectator this arouses the greatest sympathy.

2064. **Der Eifersucht feindsel'ge Flamme**, in apposition with **Blitz**. — **schlug**, more vivid than schlüge (intrans.).

2065. Before **ihr Gefühl** supply wenn.

2067. **begegnet**, sc. hätte.

2068. **donnerschwere Wolke**, *lowering storm-cloud*, or *cloud heavy with thunderbolts.*

2070. **Sie = diese Wolke.**

2082. **des Feuers**, appositional gen., i.e., the fire is the god. A similarly bold figure is found in the *Jungfrau von Orleans:* „Die Gottheit des Schwertes."

2088. **mir der böse Genius**, *my evil genius.*

2089. **Erinnert warnend mich**, *reminds me with a warning.* — **Flucht**, she uses this softer word for abduction, not, however, being aware of its real appropriateness.

2095. **Menschenkunst**, *human art, human power.*

2099. **Klausner**, undoubtedly the „Mönch," of l. 1347, cf. l. 2107.

2102. **Tiefwandelndes**, *low-moving.*

2103. **Ätherluft**, *ether* in the Greek sense of the upper, purer air which the gods breathed. Complete the line with hat.

2104. **dem Berg der aufgewälzten Jahre**, the years considered as rocks piled one upon another, as time goes on, to form a mountain.

2105. **aufgelöste**, *solved, disentangled* that is for him, still **unverständlich** for ordinary mortals.

2106. **krummgewundnen**, *labyrinthine.*

2109. **hinweggebetet**, *averted by prayer.*

2111. **Des raschen Boten jugendliche Kraft** = den jugendlich kräftigen Boten, an expression in Homeric fashion.

2114. Again the messenger is announced before he reaches the stage. Cf. l. 531 and note.

ACT IV. SCENE 2.

2118. **schöpfe rein die Wahrheit,** *draw the truth in purity.* Cf. 2376.

2122. **Glücksel'ger Mund,** *blessed lips,* referring to the hermit, not the messenger; so also „**du,**" l. 2123.

2126. **Tiefverborgne,** *deeply hidden.* This answer of the hermit, like his former interpretation of the dream, is ambiguous. To Isabella *the deeply hidden one* can only mean *the lost one.*

2137. The reason for the hermit's deed is unclear — perhaps in order not to remain longer on the accursed island, or because he felt this prophecy to be the climax of his life. At any rate the poet's reason for introducing it is plain, namely, that Isabella, even in her joy at the finding of her daughter, may be thrown into a discordant mood by the report.

2142. **noch,** *nor.*

2146. **das Widersprechende,** *the contradiction.*

2155. **Von deiner Söhne Ritterschar,** the messenger thinks that both sons' followers are coming.

ACT IV. SCENE 3.

2157. **Die Jungfrau,** ambiguous, the mother taking it for her daughter, the Chorus meaning by it Don Cesar's beloved. Cf. note end of III, 2.

2163. **dem Erstaunlichen,** the Chorus uses the softer word, where we might expect dem Erschrecklichen. Here again the language used obscures the situation.

2190. **Augenlichter** = Augen, as often in poetry.

2192. **der Lust,** adv. gen., *with pleasure.*

2197. **wundernd,** see note to l. 610.

2206. **In einem Auge,** *in some eye.*

2218. **Engelsantlitz,** *angelic face.*

2220. **die Schuldige,** because she had left the cloister.

2255. **bestürzt,** *in consternation.*

This scene is full of varying emotions, joy turning at once to sorrow. Beatrice's recognition is double: she first gladly recog-

nizes her mother and Diego, then realizes with horror that her mother is princess of Messina, thus disclosing all her relationship with Don Manuel and Don Cesar.

ACT IV. SCENE 4.

The lament of the Chorus retards the action, postponing the recognition, but at the same time preparing for it. Isabella as yet does not know who the dead man is.

2296. **In sein stygisches Boot,** classic mythology represents Charon as ferrying the shades of the dead across the Styx, a river of the lower world; more strictly, however, it is Hermes who conducts them to the river.

2299. **getürmt,** *piled up, towering.*

2300. **dumpfstosend,** *with dull roar.*

2303. **entwölkter,** *cloudless.*

2324–2327. Isabella unwittingly curses her own house, just as Œdipus in cursing the murderer of Laios brings down curses upon his own head.

2332. **die ihr,** *ye who.*

2335. **Träume** and **Seher** both are subjects of **täuschen.**

2338. **träumte,** impersonal with dat. Cf. lines 1308–1325.

2354. **Jammerschicksal,** *woeful fate.*

2361. **Verdiente mir,** *gained with me.* — **des Götzendieners,** Mohammedans are sometimes improperly called *idolaters.*

2376–2377. *Whether you dip from . . . or.* — **drunten,** *down there,* in Hell, among the Devil's magicians and sorcerers, the Mohammedans and pagans. — **droben,** up on Etna's side, at the hut of the hermit, the holy servant of God.

2380. **treffen ein,** *come true, are fulfilled.*

2388. **die hochwohnenden,** *who dwell on high.*

2401. **Warum warfst du mich nicht hin,** *why didst thou not abandon me.*

2404. **die Allesschauenden,** *the omniscient ones.*

2406. **späte Saaten,** *remote issues.*

2407. **Dir, mir, uns** are datives of disadvantage with **zum Verderben,** equivalent to genitives dependent on **Verderben.**

2408. **den Todesgöttern,** dative of separation with **vorenthalten.**

2411. **das traurige Geschenk** = life.

2413. The Chorus sees Don Cesar approaching. There is here an allusion to the medieval superstition that a murdered man's wounds bleed afresh in the presence of the murderer. In the *Nibelungenlied*, when Hagen approaches the bier, Siegfried's wounds bleed again.

2426. **dem Abgrund,** dat. of separation.

ACT IV. SCENE 5.

2453. **beginnst,** see note to l. 1778. Beatrice is horrified that her mother should embrace her brother's murderer.

2463. **Die Schwester —,** perhaps he was about to say, "I cannot find."

2473. **Verflucht,** sc. sei.

2474. **deine Heimlichkeit,** in this *secrecy* lies Isabella's tragic guilt. After the death of the father there was nothing to prevent her informing Beatrice at least of her parentage. Her excuse in l. 1373 applies only to the brothers; and even these she should have informed, if she had had any faith in the interpretation of her dream. Therefore she had no right to say (ll. 2508 f.): „Alles dies Erleid' ich schuldlos."

2477. **ihn = der Donner,** i.e., the truth about Don Manuel's death.

2500. **Einen Basilisken,** *a basilisk*, a fabulous monster, also called cockatrice, having the body of a snake and the head of a cock, whose look was fatal.

2503–2504. *There is no more abiding for us here.* — **unsers Bleibens,** partitive genitive with **nicht** (= nichts).

2505. **Ein Frevel führte mich hinein,** since she, the betrothed of the father, was brought there by the son as wife. Cf. ll. 961 ff.

2509–2510. Irony, expressed in the bitter mockery of despair.

With this scene is completed the series of disclosures and the tragedy hastens on to conclusion.

ACT IV. SCENE 6.

2523. **rächen will ich ihn,** Don Cesar's first hint at suicide. Cf. ll. 2538 f., 2561 f.

2526. **Den einz(i)gen Trost = Daß er dir näher nicht gehört als ich.**

2533. Each of the three deserves that tears be shed — all are equally pitiable.

2535. **gilt** (with dative) = *is for.*

2539. **seinen Manen,** *to his manes, shades.* The *manes* were, in Roman mythology, the spirits of the dead, considered as tutelary divinities of the family of the deceased, and as such were worshipped; later, the spirit of a deceased person, whether the object of a cult or not.

2540. **die Seele** = meine Seele.

2552. **der Zweifel,** whether Beatrice laments in Don Manuel more the lover or the brother, or sorrows for both brothers equally.

2562. **Geh hin auf ewig,** he renounces Beatrice forever.

Throughout the scene Don Cesar is struggling with jealousy, which not even remorse for his terrible deed is able to drive from his mind.

ACT IV. SCENE 7.

The dashes indicate a pause before the Chorus begins, just as before l. 2838 the direction, „nach einem tiefen Schweigen."

2569. **die Besten,** synonymous with **die Höchsten** = *οἱ ἄριστοι.* Translate *the most eminent.*

2577. **begehren,** intr., *yearn.*

2579. **Lebensgewühle,** *tumult of life.*

2583. **Nur in bestimmter Höhe** = nur bis zu einer bestimmten Höhe. **Höhe** = (*moral*) *level;* the monk has risen above the level of passion.

2587. **Der Hauch der Grüfte** = guilt and sin.

2590. **Qual** = moral discord, sin and remorse, which man alone has.

ACT IV. SCENE 8.

Meter. — The heavier movement of the classic iambic trimeter (three measures, each consisting of two feet) better expresses the solemn preparations and firm determination of Don Cesar than would the ordinary pentameter. The trimeter is used throughout this scene except in ll. 2656, 2658 and 2659.

2604. **Klagemänner,** *mourners*, professionals, taken after analogy of the Roman *præficæ* or female mourners. — **sich begegnen,** one procession of mourners meets the other, so close in time do the funerals fall — poetical hyperbole.

2605. **ein feierlich(es) Begräbnisfest,** *solemn obsequies.*

2610. **Katafalk,** *catafalque*, the raised platform in the church on which rested the coffin.

2612. **Bau des Todes,** *funeral framework*, = **Katafalk.**

2617. The effect is mentioned before the cause, **der jammervolle Zwist** caused **die Not der Zeiten.**

2620. **verschlossen,** in same construction with **öde.**

2629. **unserm Grab,** allusion to his intended suicide. This forms the last dramatic incident (*motif*) of the play. There are three distinct attempts to dissuade him from the deed: 1. by the Chorus; 2. by Isabella; and 3. by Beatrice.

2632. **das Heilige,** *everything holy.*

2633. **nichts gewaltsam Blutiges,** *no bloody violence.*

2634. **Verzweiflungsthat,** *desperate deed.*

2635–2636. He is sovereign. The first argument of the Chorus is from the standpoint of law: *a*) secular; *b*) ecclesiastical. But Don Cesar draws the opposite conclusion from the one intended by the Chorus, for he says to *a*), „Drum muß ich selber an mir selber es vollziehn"; and to *b*), „Doch nur mit Blute büßt sich ab der blut'ge Mord."

2643–2644. These lines are the keynote of the scene.

2645–2646. The second argument of the Chorus is from the standpoint of duty.

2650. **von dem Tod gewinnt sich nichts,** death puts an end to all hopes.

2655. **schwerster** modifies **Fluch** understood.

ACT IV. SCENE 9.

2661. **gelobt,** (from geloben) *vowed.*

2688. **gottverhaßten,** *God-detested.*

2693. **sich lösen,** *dissolve, pass away.*

2698. **Totenmal** = Grabmal, *tomb.*

2700. **beider,** gen. plur.

2708. **Schwesterbild,** *sister figure,* with an allusion to Beatrice. The poet calls pity the sister of atonement.

2709. **Anschmiegender,** *clinging.*

2712. **Gnadenbildern,** *wonder-working images,* in the Roman Catholic church.

2715. **Lorettos Haus,** Loretto, a celebrated place of pilgrimage, is situated in the province of Ancona, in central Italy. Thither, it is said, angels carried from Nazareth the Virgin Mary's dwelling in the year 1294.

2719. **Verdienst,** *merit,* the so-called supererogatory merit, i.e., merit won by holy deeds, over and above what God requires, which may be drawn upon by the Church to dispense to those whose service is defective.

2723. **gesunden,** (verb) *recover, grow sound again.*

2725. **Bußkasteiungen,** *penitent mortification, penance and mortification.*

2726. **Abschöpfend,** *reducing* (lit., *drawing off*).

2731. **Da,** *when.* Complete the line with haben.

2734–2738. The infinitive phrases **Zu . . . zu läutern** and **die . . . zu verzehren** explain **Kraft.**

2736. **echter Tugend,** gen. dependent upon **Diamant.**

2743. **er = der Neid.**

2744. **er** = Don Manuel. — **mir abgewann,** *anticipated me in gaining.*

2755. Cf. l. 1345.

2759. **Rohherziger** = hartherziger, *hard-hearted.*

2765. **des Himmels Zwillinge,** Castor and Pollux, guardians of mariners. announced their presence through the St. Elmo's fire (electrical phenomenon) on the tops of the ships' masts.

2772. **nichts . . . vermag,** *has no power.*

2778. *With the bright charm of life's fair hopes.*

In this scene we have the second attempt to restrain Don Cesar. In his persistence in his determination he shows himself calm and collected.

ACT IV. SCENE 10.

2787. **Lebensengel** = Engel des Lebens, who calls him back to life.

2789. **lebenduftend,** *emitting life's fragrance, fragrant with life.*

2797. **Es soll ihm werden,** *he shall have it.*

2802. **eures Streits,** turning to Don Cesar.

2804. **Manen,** see note to l. 2539.

2808. **liebeleeren,** *void of love.*

2810. **Für deine Mutter lebe,** she will not yet entreat on her own account, and this Don Cesar feels keenly.

2821. **Sie hat gesiegt,** the Chorus expresses the natural opinion of the spectator, that the sister's love has conquered. Then follows the last dramatic turn, bringing on the catastrophe.

2829–2830. **was . . . kann,** Beatrice, whose sister's love could make his life as blissful as the lot of the gods.

2838–2842. This final stanza is like the closing words of the Chorus in the Greek tragedy, containing a summing-up in terse words of the general moral of the whole piece.

GERMAN TEXT-BOOKS

PUBLISHED BY

HENRY HOLT & CO., NEW YORK

These books (excepting texts) are bound in cloth unless otherwise indicated. Descriptive Educational Catalogue, Foreign Language Catalogue, or Catalogue of Works in General Literature with portraits free.

Grammars, Readers, Etc.

Bierwith's Elements of German. 227 pp. 12mo. $1.25

—— Words of Frequent Occurrence (from the above) 48 pp. 25c.

Blackwell's German Prefixes and Suffixes. 137 pp. 16mo. 60c.

Brandt and Day's German Scientific Reading. *See Texts.*

Bronson's Easy German Prose and Poetry. (Stories by Hauff, including Die Karawane, and by Andersen and Grimm, also Poems.) *Vocab.* 597 pp. 16mo. $1.25

—— Stories by Grimm, Andersen, and Hauff (from above). *Vocab.* 424 pp. 90c.

Corwin's German and English exercises. For supplementary use with either of Whitney's German Grammars. With notes and vocabularies. 77 pp. 12mo. Paper. 25c.

Harris' German Reader. Can be commenced on second day in language. Simple selections of real value as literature, employing a small vocabulary and admirably graded. *Vocab.* 360 pp. 12mo. $1.00

Jagemann's Elements of German Syntax. 170 pp. 12mo. 80c.

Joynes-Otto. First Book in German. 116 pp. Boards. 12mo. 30c.

—— Introductory German Lessons. *Vocab.* 252 pp. 12mo. 75c.

—— Introductory German Reader. *Vocab.* 282 pp. 12mo. 95c.

Klemm's Lese- und Sprachbücher. 12mo.

Kreis I.	Bds.	79 pp.	25c.	Kreis IV.	Bds.	151 pp.	40c.
" II.	Bds.	81 pp.	30c.	" V.	Bds.	164 pp.	45c.
" "	(*Vocab.*)	104 pp.	35c.	" VI.	Bds.	188 pp.	50c.
" III.	Bds.	110 pp.	35c.	" VII.	Bds.	260 pp.	60c.
" "	(*Vocab.*)	146 pp.	40c.	See also HISTORIES OF GERMAN LIT.			

Otis' Elementary German. Ed. by Prof. H. S. WHITE. *New Edition*, revised by Prof. W. H. CARRUTH. Easy, thorough, stimulating, and "breezy," full of conversational exercises. *Vocab.* 477 pp. 16mo. (*The Roman-type edition sent only when specially ordered.* 80c.) 80c.

—— Introduction to Middle High German. With selections from the *Nibelungen Lied.* *Vocab.* 156 pp. 8vo. $1.00

Otto's German Conversation-Grammar. Adapted by WM. COOK. *Vocab.* 591 pp. 12mo. Half roan. $1.30

—— Elementary German Grammar. *Vocab.* 315 pp. 12mo. 80c.

—— Progressive German Reader. Ed. by E. P. EVANS. *Vocab.* 239 pp. $1.10

Schrakamp's German Grammatical Drill. 168 pp. 12mo. 65c.

—— Exercises in Conversational German. 107 pp. 12mo. 55c.

Thomas' Practical German Grammar. A book remarkable for its terseness and simplicity and for its human and interesting exercises. *New Edition with additional exercises.* 431 pp. 12mo. $1.12

Thomas' Supplementary Grammatical Exercises.

Thomas and Hervey's German Reader and Theme Book.

Vos's Essentials of German.

Whitney's Compendious German Grammar. Noted for authority, clearness, and helpful comparisons of English and German. *Vocab.* 472 pp. $1.30

—— Brief German Grammar. *Vocab.* 143 pp. 16mo. 60c.

Whitney's German Dictionary. *$1.50 retail, postpaid.*

Whitney's German Reader. *Vocab.* 523 pp. 12mo. $1.50
—— Introductory German Reader. Easy Selections in prose and verse from the best modern authors, largely on German subjects. 399 pp. 16mo. $1.00
Whitney-Klemm German by Practice. *Vocab.* 305 pp. 12mo. 90c.
—— Elementary German Reader. *Vocab.* 237 pp. 12mo. 80c.

Dictionary.

Whitney's Compendious German Dictionary. (German-English and English-German.) 60,000 words so treated that the meanings of many more are easily determined. Special attention paid to etymology and correspondences between English and German words. 900 pp. 12mo. *Retail,* $1.50.

Grammars, Readers, Etc., entirely in German.

Fischer's Elementary Progressive German Reader. 126 pp. 12mo. 70c.
Heness' Der neue Leitfaden. 402 pp. 12mo. $1.20
—— Der Sprechlehrer unter seinen Schülern. 187 pp. 12mo. $1.10
Kaiser's Erstes Lehrbuch. 128 pp. 12mo. 65c.
Schrakamp and Van Daell's Das deutsche Buch. Ill'd. 150 pp. 12mo. 65c.
Schrakamp's Supplementary Exercises (to the above) 110 pp. 50c.
Spanhoofd's Das Wesentliche der deutschen Grammatik. 187 pp. 16mo. 60c.
Stern's German Lessons for Beginners. 292 pp. 12mo. $1.00
Stern's Studien und Plaudereien. *I. Series. New Edition from New Plates. Recht Deutsch* in flavor and very interesting. 262 pp. 12mo. $1.10
Stern's Studien und Plaudereien. *II. Series.* 380 pp. 12mo. $1.20
Wenckebach's Deutsches Lesebuch. 361 pp. 12mo. 80c.
Wenckebach and Schrakamp's Deutsche Grammatik für Amerikaner. Can be used with beginners. 298 pp. 12mo. $1.00
Wenckebach's Deutsche Sprachlehre. Intended for still younger pupils than the above. *Vocab.* 404 pp. 12mo. $1.12

Composition and Conversation.

Bronson's Colloquial German, with or without a Teacher. With summary of grammar. 147 pp. 16mo. 65c.
Fischer's Practical Lessons in German. For beginners. 156 pp. 12mo. 75c.
—— Wildermuth's Einsiedler im Walde. As a basis for conversation. 115 pp. 12mo. 65c.
—— Hillern's Höher als die Kirche. Mit Worterkälrung. Ill'd. 96 pp. 60c.
Huss' Conversation in German. 224 pp. 12mo. $1.10
Jagemann's German Composition. Selections from good literature, each from 4 to 25 pages. *Vocab.* 245 pp. 12mo. 90c.
Jagemann and Poll's German Composition (an alternative collection to the above). *Vocab.* 133 + 168 pp. 12mo. 90c.
Joynes-Otto : Translating English into German. *Vocab.* 167 pp. 12mo. 80c.
Keetels' Oral Method with German. 371 pp. 12mo. $1.30
Pylodet's German Conversation. 279 pp. 18mo. 50c.
Sprechen Sie Deutsch ? 147 pp. 18mo. Boards. 40c.
Teusler's Game for German Conversation. Cards in box. 80c.
Vos's German Conversation. 176 pp. 12mo. 75c.
Wenckebach's German Composition, based on humorous stories. 282 pp. 12mo. $1.00
Wenckebach's Deutscher Anschauungs-Unterricht. Conversation and some Composition. 451 pp. 12mo. $1.10
William's German Conversation and Composition. 147 pp. 12mo. 80c.
vi '01

Histories of German Literature.

Francke's German Literature as determined by Social Forces. A remarkable critical, philosophical, and historical work "destined to be a standard work for both professional and general uses" (*Dial*). It begins with the sagas of the fifth century and ends with Sudermann's biblical drama *Johannes* (1898). 595 pp. 8vo. Gilt top. $2.50
Klemm's Abriss der Geschichte der deutschen Litteratur. 385 pp. 12m. $1.20
Gostwick and Harrison's German Literature. 600 pp. 12mo. $2.00

Texts.

(*Bound in boards unless otherwise indicated.*)

Andersen's Bilderbuch ohne Bilder. *Vocab.* (SIMONSON.) 104 pp. 30c.
—— Die Eisjungfrau u. andere Geschichten. (KRAUSS.) 150 pp. 30c.
—— Ein Besuch bei Charles Dickens. (BERNHARDT.) 2 Ill's. 62 pp. 25c.
—— Stories, with others by Grimm and Hauff. (BRONSON.) *Vocab.* Cl. 90c.
Auerbach's Auf Wache; with Roquette's Der gefrorene Kuss. (MACDONNELL.) 126 pp. 35c.
Baumbach: Sommermärchen. 8 easy stories. (MEYER). *Vocab.* 142 pp. 35c.
—— Frau Holde. Legend in verse. (FOSSLER.) 105 pp. 25c.
Benedix's Doctor Wespe. Comedy. 116 pp. 25c.
—— Der Dritte. Comedy. (WHITNEY.) 29 pp. 20c.
—— Der Weiberfeind. Comedy. Bound with Elz's Er ist nicht eifersüchtig and Müller's Im Wartesalon erster Klasse. With notes. 82 pp. 30c.
—— Eigensinn. Farce. (With Wilhelmi's Einer muss heirathen). Notes. 63 pp. 25c.
Beresford-Webb's German Historical Reader. Events previous to XIX. century. Selections from German historians. 310 pp. Cloth. 90c.
Biedermann: Deutsche Bildungszustände im 18. Jahrhundert. (WALZ).
Brandt and Day's German Scientific Reading. Selections, each of considerable length, from Sell, E. R. Müller, Ruhlmann, Humboldt, vom Rath, Claus, Leunis, Sachs, Goethe, etc., treating of various sciences and especially of electricity. *Vocab.* 269 pp. 85c.
Carové's Das Maerchen ohne Ende. With notes. 45 pp. Paper. 20c.
Chamisso's Peter Schlemihl. (VOGEL.) Ill'd. 126 pp. 25c.
Claar's Simson und Delila. Comedy. Ed. in easy German. (STERN.) 55 pp. Paper. 25c.
Cohn's Ueber Bakterien. (SEIDENSTICKER.) 55 pp. Paper. 30c.
Ebers' Eine Frage. (STORR.) With picture. 117 pp. 35c.
Eckstein's Preisgekrönt. (WILSON.) A very humorous tale of a would-be literary woman. 125 pp. 30c.
Eichendorff's Aus dem Leben eines Taugenichts. 132 pp. 30c.
Elz's Er ist nicht eifersüchtig. Comedy. With notes. *See Benedix.* 30c.
Fouqué's Undine. With Glossary. 137 pp. 35c.
—— *The same.* (VON JAGEMANN.) *Vocab.* 220 pp. Cloth. 80c.
—— Sintram und seine Gefährten. 114 pp. 25c.
Freytag's Die Journalisten. Comedy. (THOMAS.) 178 pp. 30c.
—— Karl der Grosse, Aus dem Klosterleben, Aus den Kreuzzügen. With portrait. (NICHOLS.) 219 pp. Cloth. 75c.
Friedrich's Gänschen von Buchenau. Comedy. Ed. in easy German. (STERN.) 59 pp. Paper. 35c.
Gerstäcker's Irrfahrten. Easy and conversational. (M. P. WHITNEY.) 30c.
Görner's Englisch. Comedy. (EDGREN.) 61 pp. Paper. 25c.

Prices net. Postage 8 per cent additional. Descriptive list free.

Goethe's Dichtung und Wahrheit. Selections from Books I.–XI. (von Jagemann.) *Only American Edition representing all the books.* Cloth. xvi + 373 pp. $1.12
— Egmont. Tragedy. (Steffen.) 113 pp. 40c.
— *The same.* (Deering.) Cloth. (*In preparation.*)
— Faust, Part I. Tragedy. (Cook.) 229 pp. Cloth. 48c.
— Götz von Berlichingen. Romantic Historical Drama. (Goodrich.) *The only American Edition.* xli + 170 pp. With map. Cloth. 70c.
— Hermann und Dorothea. Poem. (Thomas.) *Vocab.* 150 pp. 40c.
— Iphigenie auf Tauris. Tragedy. (Carter.) 113 pp. Cloth. 48c.
— Neue Melusine. (In Nichols' Three German Tales.) Cloth. 60c.
Grimm's (H.) Die Venus von Milo; Rafael und Michel-Angelo. 139 pp. 40c.
Grimm's (J. & W.) Kinder- und Hausmärchen. With notes. 228 pp. 40c.
— *The same.* A different selection. (Otis.) *Vocab.* 351 pp. Cloth. $1.00
— Stories, with Andersen and Hauff. (Bronson.) *Vocab.* Cloth. 90c.
Gutzkow's Zopf und Schwert. Comedy. (Lange.) 163 pp. Paper. 40c.
Hauff's Das kalte Herz. *Vocab.* 35c
— Karawane. (Bronson.) *Vocab.* 345 pp. 75c.
— Stories. *See Bronson's Easy German under Grammars and Readers.*
Hauptmann's Die versunkene Glocke. (Baker.) xviii + 205 pp. Cloth. 80c.
Heine's Die Harzreise. (Burnett.) 97 pp. 30c.
Helmholtz's Goethe's naturwissenschaftliche Arbeiten. Scientific monograph. (Seidensticker.) Paper. 30c.
Hey's Fabeln für Kinder. Illustrations and *Vocab.* 52 pp. 30c.
Heyse's Anfang und Ende. 54 pp. 25c.
— Die Einsamen. 44 pp. 20c.
— L'Arrabiata. (Frost.) Illustrations and *Vocab.* 70 pp. 25c.
— Mädchen von Treppi; Marion. (Brusie.) xiii + 89 pp. 25c.
Hillern's Höher als die Kirche. With two views of the cathedral and portraits of Maximilian and of Albrecht Dürer. *Vocab.* (Whitlesey.) 96 pp. 25c.
Historical Readers. *See Beresford-Webb, Freytag, Schoenfeld, Schrakamp.* (The Publishers issue in English *Gorlach's Bismarck,* $1.00 retail; *Sime's History of Germany,* 80c. *net.*)
Jungmann's Er sucht einen Vetter. Comedy. Ed. in easy German. (Stern.) 49 pp. Paper. 25c.
Jungstilling's Lebensgeschichte. (Stern.) *Vocab.* xxvi+285 pp. Cloth. $1.20
Kinder-Komödien. Ed. in German. (Heness.) 141 pp. Cloth. 48c.
Kleist's Verlobung in St. Domingo. Cloth. *See Nichols.* 60c.
Klenze's Deutsche Gedichte. An attractive and reasonably full collection of the best German poems carefully edited. With portraits. 331 pp. Cloth. 90c.
Knortz's Representative German Poems. German and best English metrical version on opposite pages. 12mo. 373 pp. *Retail.* $2.50
Königswinter's Sie hat ihr Herz entdeckt. Comedy. Ed. in easy German. (Stern.) 79 pp. Paper. 35c.
Leander's Träumereien. (Watson.) Ten of the best of these idyllic fairy tales. *Vocab.* 151 pp. 40c.
Lessing's Emilia Galotti. Tragedy. (Super.) *New Edition.* With portrait. 90 pp. 30c.
— Minna von Barnhelm. Comedy. (Whitney.) *Vocab.* 191 pp. Cloth. 60c.
— *The same.* (Nichols.) With a portrait and reproductions of twelve etchings by Chodowiecki, but no vocab. xxxvi + 163 pp. Cloth. 60c.
— Nathan der Weise. Drama. *New Edition.* (Brandt.) xx + 225 pp. Cloth. 60c.
Meissner's Aus meiner Welt. With Illustrations and *Vocab.* (Wenckebach.) 127 pp. Cloth. 75c.
Moser's Der Bibliothekar. Farce. (Lange.) 161 pp. 40c.
— Der Schimmel. Farce. Ed. in easy German. (Stern.) 55 pp. Paper. 25c.

Mügge's Riukan Voss. A Norwegian tale. 55 pp. Paper. 15c.
—— Signa, die Seterin. A Norwegian tale. 71 pp. Paper. 20c.
Müller's (E. R.) Elektrischen Maschinen. (SEIDENSTICKER.) Ill'd. 46 pp. Paper. 30c.
Müller's (Hugo) Im Wartesalon erster Klasse. Comedy. *See Benedix* 30c
Müller's (Max) Deutsche Liebe. With notes. 121 pp. 35c
Nathusius' Tagebuch eines armen Fräuleins. 163 pp. 25c
Nibelungen Lied. *See Stern or Vilmar, below, also Otis, under Readers.*
Nichols' Three German Tales: I. Goethe's Die neue Melusine. II Zschokke's Der tote Gast. III. H. v. Kleist's Die Verlobung in St. Domingo. With Grammatical Appendix. 226 pp. 16mo. Cloth. 60c
Paul's Er muss tanzen. Comedy. Ed. in easy German. (STERN.) 51 pp Paper. 25c
Princessin Ilse. (MERRICK). A Legend of the Hartz Mountains. 45 pp. 20c
Poems, Collections of. *See Klenze, Knortz, Regents, Simonson, and Wenckebach.*
Putlitz's Badekuren. Comedy. With notes. 69 pp. Paper. 25c
—— Das Herz vergessen. Comedy. With notes. 79 pp. Paper. 25c
—— Was sich der Wald erzählt. 62 pp. Paper. 25c.
—— Vergissmeinnicht. With notes. 44 pp. Paper. 20c.
Regents' Requirements (Univ. of State of N. Y.). 32 Famous German Poems (with music to 8) and 30 Famous French Poems. 98 pp. 20c.
Richter's Walther und Hildegund. *See Vilmar.* 35c.
Riehl's Burg Neideck. An historical romance. (PALMER.) Portrait. 76 pp. 30c.
—— Fluch der Schönheit. A grotesque romance of the Thirty Years' War. (KENDALL.) *Vocab.* 112 pp. 25c.
Roquette's Der gefrorene Kuss. (MACDONNELL.) *See Auerbach.* 35c.
Rosegger's Die Schriften des Waldschulmeisters. (FOSSLER.) An authorized abridgment. With two Poems by Baumbach and frontispiece. xii + 158 pp. Boards. 40c.
Rosen's Ein Knopf. Comedy. Ed. in German. (STERN.) 41 pp. Paper. 25c.
Scheffel's Ekkehard. (CARRUTH.) The greatest German historical romance. Illustrated. 500 pp. Cloth. $1.25
—— Trompeter von Säkkingen. (FROST.) The best long German lyrical poem of the century. Illustrated. 310 pp. Cloth. 80c.
Schiller's Jungfrau von Orleans. Tragedy. (NICHOLS.) *New Edition.* 203 pp. (With *Vocab.*, 60c.) Cloth. 60c.
—— Lied von der Glocke. Poem. (OTIS.) 77 pp. 35c.
—— Maria Stuart. Tragedy. *New Edition.* (JOYNES.) With Portraits. 232 pp. (With *Vocab.*, 70c.) Cloth. 60c.
—— Neffe als Onkel. Comedy. (CLEMENT.) *Vocab.* 99 pp. Bds. 40c.
—— Wallenstein Trilogy, complete. Tragedy in three plays: Wallenstein's Lager, Die Piccolomini, and Wallenstein's Tod. (CARRUTH.) Illustrations and map. 1 vol. 515 pp. Cloth. $1.00
—— Wilhelm Tell. Drama. (SACHTLEBEN.) 199 pp. Cloth. 48c.
—— *The same.* (PALMER.) *Ills. and Vocab.* lxxvi + 404 pp. Cloth. 70c
—— *The same.* (PALMER.) *Without vocabulary.* lxxvi + 302 pp. Cloth. 60c.
—— The Thirty Years' War. (PALMER.) Selections portraying the careers and characters of Gustavus Adolphus and Wallenstein. xl + 202 pp. Cloth. 80c.
Schoenfeld's German Historical Prose. Nine selections from Lindner, Giesebrecht (2), Janssen, Ranke, Droysen (2), Treitschke, and Sybel, relating to crucial periods of German history, especially to the rise of the Hohenzollern, and of the modern German Empire. With foot-notes on historical topics. 213 pp. Cloth. 80c.

Schrakamp's Erzählungen aus der deutschen. Geschichte. Through the war of '70. With notes. 294 pp. Cloth. 90c.
—— Berühmte Deutsche. Glossary. 207 pp. Cloth. 85c.
—— Sagen und Mythen Glossary. 161 pp. Cloth. 75c.
Science. *See Brandt, Cohn, Helmholtz, and E. R. Müller.*
Seidel: Wintermaerchen. (CROOK.) 129 pp. *Vocab.* 35c.
Simonson's German Ballad Book. 304 pp. Cloth. $1.10
Stern's Aus deutschen Meisterwerken. *Niebelungen, Parcival* (and Lohengrin). *Gudrun, Tristan und Isolde.*) *Vocab.* xxvii + 225 pp. Cloth. $1.20
Storm's Immensee. *Vocab.* (BURNETT.) 109 pp. 25c.
Sudermann's Frau Sorge. (GRUENER.) xx + 268 pp. 16mo. Cloth. 80c.
Tieck's Die Elfen: Das Rothkäppchen. (SIMONSON.) 41 pp. 20c.
Vilmar's Die Nibelungen. With Richter's "Walther und Hildegund." 35c.
Watson's German Sight Reading. Easy passages of good unhackneyed literature. 41 pp. 25c.
Wenckebach's Schönsten deutschen Lieder. 300 of the best German poems, many proverbs, and 45 songs (with music). (Hf. mor. $2.00.) Cloth. $1.20
Wichert's An der Majorsecke. (HARRIS.) Comedy. 45 pp. 20c.
—— Die verlorene Tochter. (BABBIT.) (*In preparation.*)
Wilhelmi's Einer muss heirathen. Comedy. *See Benedix.* 25c.
Zschokke's Neujahrsnacht and Der zerbrochene Krug. (FAUST.) 25c.
—— Toter Gast. (*See Nichols' Three German Tales.*) Cloth. 60c.

Prices net. Postage 8 per cent additional. Descriptive list free.

BOOKS TRANSLATED FROM THE GERMAN.

Prices retail. Carriage prepaid. See Catalogue of General Literature.

Auerbach's On the Heights. 2 vols. Cloth. $2.00
—— A different translation of the above. 1 vol. Paper. 30c.
—— The Villa on the Rhine. With Bayard Taylor's sketch of the author, and a portrait. 2 vols. Cloth. $2.00
Brink's English Literature (before Elizabeth). 3 vols. *Each* $2.00
—— Five Lectures on Shakespeare. $1.25
Falke's Greece and Rome, their Life and Art. 400 Ills. $10.00
Goethe's Poems and Ballads. $1.50
Heine's Book of Songs. 75c.
Karpeles' Heine's Life in His Own Words. With Portrait. $1 75
Heyse's Children of the World. $1.25
Lessing's Nathan the Wise. Translated into English verse. With Kuno Fischer's essay. $1.50
Moscheles: On Recent Music and Musicians. $2.00
Spielhagen's Problematic Characters. Paper. 50c.
—— Through Night to Light. (Sequel to "Problematic Characters.") Paper. 50c.
—— The Hohensteins. Paper. 50c.
—— Hammer and Anvil. Paper. 50c.
Wagner's Art, Life and Theories (from his writings). 2 Illustrations. $2.00
—— Ring of the Nibelung. Described and partly translated. $1.50
Witt's Classic Mythology. *net* $1.00

A complete catalogue of Henry Holt & Co.'s educational publications, a list of their foreign-language publications, or a portrait catalogue of their works in general literature will be sent on application.









